

प्रकाशक : नागरीप्रचारिणी सभा, काशी

मुद्रक : महतावराय, नागरीमुद्रण, काशी

प्रथम सस्करण, १६०० प्रतियाँ, सवत २०१५ वि०

मूल्य ५॥)

## शुभकामना

आयुष्मान् श्री जितेन्द्र नाथ पाठक की इस पुस्तक को प्रकाशित देख मुझे बड़ी प्रसन्नता हो रही है। इसमें हिंदी के मुक्तक काव्य के विकास की कहानी कही गई है। मुक्तकों का साहित्य हिंदी की बहुत बड़ी संपत्ति है। श्री जितेन्द्रनाथ जी ने बड़े परिश्रम से इस साहित्य की छान-बीन की है। उन्होंने इसे बड़ी पटभूमि पर रखकर परखा है। मूल रूप से यह पुस्तक एम० ए० परीक्षा के निबंध रूप में लिखी गई थी। उस समय परीक्षकों ने भी इसे बहुत पसंद किया था। अब यह पुस्तक रूप में प्रकाशित होकर बृहत्तर सद्दय समाज के सामने है।

मुक्तकों का भारतीय साहित्य में विशिष्ट स्थान है। संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश में अत्यंत मूल्यवान् मुक्तक भरे पड़े हैं। शृंगार, वैराग्य, नीति, दैनंदिन जीवन और राजस्तुति इनके मुख्य विषय रहे हैं। संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश की यह परंपरा हिंदी साहित्य में पूर्ण रूप से सुरक्षित रही है। रीतिकालीन हिंदी साहित्य तो सरस मुक्तकों का भांडार ही है। श्री जितेन्द्रनाथ ने इस सरस साहित्य के विभिन्न रूपों के अभ्युदय और विकास को सावधानी से समझने का प्रयास किया है। मुझे विश्वास है कि सद्दय-जन इसे पसंद करेंगे। मेरी हार्दिक शुभकामना है कि आयुष्मान् जितेन्द्रनाथ भविष्य में उत्तम ग्रंथों से साहित्य-भांडार को पूर्ण करते रहें और साहित्य-रसिकों के प्रीतिभाजन बनें। तथास्तु

हजारीप्रसाद द्विवेदी



अद्वेय गुरुदेव आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी  
को  
प्रणतिपूर्वक





## भूमिका

काव्य के क्षेत्र में मुक्तक और प्रबंध दो सर्वमान्य विभाग हैं। भारतीय साहित्य में मुक्तक और प्रबंध दोनों प्रकार के काव्यों की प्रचुरता के साथ सृष्टि हुई है। प्रबंधों का निर्माण तो दो हजार वर्षों से भी पुराना है किंतु मुक्तकों की रचना ईसा की प्रथम शताब्दी के आस पास से आरंभ हुई और उत्तरोत्तर प्रबंधों की प्रतिद्वंद्विता में आगे बढ़ती गयी।

प्रबंध कवि की किसी महती इच्छा, इतिवृत्त-विधायनी बुद्धि और शिल्प-कुशल चेतना का परिणाम है किंतु मुक्तक कवि की सद्यःस्फुरित भावुकता, समास-चेतना और भाव-विधायिनी प्रतिभा की अभिव्यक्ति। बाह्य रूप और अंतरवर्ती चेतना की इसी भिन्नता के कारण संभवतः मुक्तकों का निर्माण और उसका ग्रहण काफी वेग से हुआ और प्रबंधों का निर्माण काफी धीरे धीरे। संभवतः इसी कारण मुक्तकों का संख्यातीत विशाल साहित्य सामने आया और प्रबंधों का ऐसा साहित्य जो सरलता पूर्वक गिना जा सके। हिंदी में आदिकालीन और मध्यकालीन प्रायः समूचा धर्माश्रित भक्ति साहित्य मुक्तकों में निबद्ध हुआ। रीतिकाल का प्रायः समूचा ग्लंगार साहित्य मुक्तक काव्य का गौरव बना। डिगल का लगभग अधिकांश शौर्य-व्यंजक साहित्य मुक्तकों में लिखा गया और आदि से अंत तक संपूर्ण नीति और सुभाषित काव्य मुक्तकों में रचित हुआ। १९ वीं शताब्दी से पूर्व पृथ्वीराज रासो, आल्हा खंड, पद्मावत, रामचरित मानस आदि यद्यपि हमारे साहित्य के अत्यधिक प्रतिष्ठा प्राप्त काव्य ग्रंथ हैं फिर भी मुक्तकों की विशालता की तुलना में ये बहुत कम पढ़ेंगे।

संस्कृत साहित्य में बहुत मूल्यवान तथा हिंदी की अपेक्षा संख्या में अधिक प्रबंध हैं और साथ ही मुक्तक हिंदी की अपेक्षा काफी कम हैं फिर भी संस्कृत के प्रसिद्ध आचार्य आनंदवर्द्धन ने अमरक या अमर के शतक के एक एक श्लोक के लिए कहा था—

अमरक-कवरेकः श्लोकः प्रबंधं शतायते ।

इस कथन के पीछे यह दृष्टिभेद भी है कि मुक्तकों में संदर्भ-चयन की

पीठिका प्रदान करने के लिए 'विकासक्रम की पृष्ठभूमि' नामक अध्याय की योजना करनी पड़ी।

पाठकों की सहायता के लिए मैंने अंत में नामानुक्रमिका भी जोड़ दी है जिससे उन्हें अपने लिए अपेक्षित सामग्री ढूँढ़ने में सुविधा होगी।

जहाँ तक मुझे ज्ञात है हिंदी साहित्य के आरम्भ से उन्नीसवीं विक्रमीय शताब्दी (आदिकाल और मध्यकाल) तक के प्रबंध काव्यों का तो समग्र रूप से अध्ययन हो चुका है किंतु विशाल मुक्तक साहित्य का समग्र रूप से अध्ययन नहीं हो सका है। मैंने उस अभाव की पूर्ति करने की चेष्टा की है। इस कार्य में मैं कहाँ तक सफल हो सका हूँ इसका निर्णय विद्वान और सहृदय पाठक करेंगे।

इस प्रबंध का निर्देशन श्रेष्ठ गुरुदेव आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने किया। आचार्यवर ने आदिकालीन और मध्यकालीन साहित्य के अध्ययन का यह अवसर देकर मेरा बड़ा उपकार किया। इस सुविशाल मुक्तक साहित्य का आलोचन संभव ही नहीं हुआ होता यदि गुरुदेव ने धरावर हर प्रकार की कठिनाइयों को न सुलझाया होता। मैं उनके सम्मुख विनयावनत हूँ।

महापंडित राहुल सांकृत्यायन इस बीच जब जब काशी आए मैं उनके सामने अपनी विभिन्न समस्याएँ रखता रहा और बड़े ही धैर्यपूर्वक उन्होंने उनको सुलझाने की कृपा की। यह उनके जैसे महिमाशाली व्यक्तित्व के योग्य ही है।

श्रेष्ठ डा० जगन्नाथप्रसाद शर्मा ने मेरे उत्साह का सतत संवर्द्धन किया और हर प्रकार की संभव सहायता के द्वारा इस पुस्तक को इस रूप में पहुँचाने में योग दिया। उनके इस सहज स्नेह के लिए मैं उनके प्रति विनत हूँ।

गुरुदेव प० विश्वनाथप्रसाद मिश्र के अनेक निर्देशों का उपयोग मैंने प्रस्तुत प्रबंध के शृंगारिक मुक्तक वाले अध्याय के स्वच्छंद काव्यचारा के विकास वाले अंश में किया। इसके लिए मैं उनके प्रति अपनी कृतज्ञता ज्ञापित करता हूँ।

आदरणीय डा० श्री कृष्णलाल ने शोध मार्ग की अनेक कठिनाइयों को घड़ी तत्परता के साथ दूर किया। यदि आपने यह तत्परता न दिखाई होती

तो प्रबंध को प्रस्तुत करने में मुझे अनेक कठिनाइयों का सामना करना पड़ता । उनके प्रति मैं अपनी कृतज्ञता प्रकट करता हूँ ।

आदरणीय श्री विजयशंकरमल्ल के संमुख भी मैं विनयावनत हूँ जो हर प्रकार की संभव सहायता के माध्यम से प्रबंध के आरंभ से उसके प्रकाशन तक इससे बराबर संबद्ध रहे । 'मुक्तक काव्य का स्वरूप' वाले प्रकरण में आपके सुभावों से मैं विशेष लाभान्वित हुआ ।

आदरणीय पं कल्याणपति त्रिपाठी ने पालि और प्राकृत के कुछ मूल अंशों के मर्म तक पहुँचने में मेरी सहायता की । एतदर्थ मैं उनका आभार मानता हूँ ।

आदरणीय डा० बच्चनसिंह जी को भी मैं श्रद्धासहित स्मरण करूँगा जिन्होंने प्रबंध के परिवर्द्धित नवीन अंशों को अपने उपयोगी परामर्शों के द्वारा विशेष समृद्ध किया । उनके प्रति मैं अपना आदरभाव व्यक्त करता हूँ ।

इसके पश्चात् मैं डा० शंभूनाथ सिंह को श्रद्धासहित स्मरण करूँगा जिनके परामर्श इस प्रबंध के कतिपय अध्यायों के लिए बड़े ही उपयोगी सिद्ध हुए । मुक्तक काव्य का स्वरूप, काव्यरूप और वीररसात्मक मुक्तकों के अध्ययन में उन्होंने अनेक बहुमूल्य सुभाव दिए । मैं उनके प्रति आंतरिक कृतज्ञता ज्ञापित करता हूँ ।

राजकीय संस्कृत विद्यालय काशी के प्राध्यापक पं० जगन्नाथ उपाध्याय का भी मैं विशेष कृतज्ञ हूँ जिन्होंने इस प्रबंध के 'धर्माश्रित मुक्तक' और 'नीतिपरक मुक्तक' वाले अध्याय की कुछ मूलभूत गुरियों को सुलझाया और बराबर अपने परामर्श देते रहे । यद्यपि वह नहीं चाहते कि उनके विषय में मैं कुछ लिखूँ फिर भी श्रद्धाज्ञापन के इस अवसर को मैं छोड़ना नहीं चाहता ।

डा० नामवर सिंह ने 'विकास क्रम की पृष्ठभूमि' के संबंध में और डा० शिवप्रसाद सिंह ने प्रबंध की उपस्थापन-पद्धति और संदर्भ ग्रंथों के संकेत के प्रसंग में अपने महत्वपूर्ण सुभाव देकर इस प्रबंध का बड़ा उपकार किया । भाई ब्रजविलास ने यत्र-तत्र कुछ न कुछ मीनमेप निकालकर और इस भांति प्रबंध की समृद्धि में योग देकर मेरी बड़ी सहायता की । इन सभी बंधुओं के प्रति मेरे मन में आदरभाव सुरक्षित है ।

सुहृद् श्री गोबर्द्धन उपाध्याय और नागरी मुद्रण के सुयोग्य

व्यवस्थापक श्री महतावराय ने बड़ी तत्परता के साथ इसके मुद्रण की व्यवस्था की । साथ ही नागरी मुद्रण के अन्य सभी कर्मचारियों ने इस पुस्तक के प्रकाशन में बड़ा परिश्रम किया । मैं इन सभी शुभचिंतकों और सहायकों के प्रति हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापित करता हूँ ।

पुस्तक में कुछ तो टंकक की कृपावश, और कुछ शीघ्रता के कारण कतिपय त्रुटियाँ रह गयी हैं । अभ्येताओं की सुविधा के लिए पुस्तक के अंत में शुद्धि-पत्र दिया गया है ।

हिंदी विभाग  
हिंदी कालेज, गाजीपुर }

—जितेन्द्रनाथ पाठक

# विषयानुक्रम

प्रकरण

पृ० सं०

[ १ ] प्रवेश

१-११

अपभ्रंश भाषा का मुक्तक साहित्य—हिंदी भाषा का मुक्तक साहित्य—दोनों साहित्यों की मुक्तक रचनाओं का परस्पर संबंध—विषय की सीमा और विवेचनगत उपलब्धियाँ।

[ २ ] मुक्तक काव्य का स्वरूप

१३-२८

परिभाषा—भारतीय शास्त्राचार्यों के मत-निष्कर्ष-वर्गीकरण—संख्यामूलक वर्गीकरण करने वाले संस्कृत साहित्यशास्त्री, विषय वस्तु मूलक वर्गीकरण और राजशेखर—मुक्तक और समानधर्मा पाश्चात्य छंद और काव्यरूप; वास्तविक वर्गीकरण—विशुद्ध मुक्तक, कोप मुक्तक स्वतंत्र मुक्तक, संघात मुक्तक, विषयप्रधान संघात मुक्तक, विषयि प्रधान संघात मुक्तक; प्रबंध मुक्तक, एकार्थ प्रबंध, मुक्तक प्रबंध; तुलना—मुक्तक और आख्यान गीत, मुक्तक और लोकगीत।

[ ३ ] विकासक्रम की पृष्ठभूमि—

२९-६७

ऐहिकतापरक काव्यों का आरंभ—गाथा सप्तशती—विदेशागत जातियाँ और गाथा सप्तशती—गुप्तकाल और साहित्य, भारतीय साहित्य के चरम विकास का युग—विकासोन्मुख सामंतवादी समाज का अंतिम चरण—स्मृतिशासित समाज की अलंकारशासित अभिव्यक्ति—काव्य शिष्ट वर्ग की वस्तु और लोकभाषाओं को उत्तरोत्तर विकास का अवसर—लोकभाषा काव्य की परंपरा—अपभ्रंश मुक्तकों की सहजता का भाषावैज्ञानिक कारण—अपभ्रंश भाषा का विकास और संवद्ध जनसंस्कृति—अपभ्रंश भाषा और हर्षवर्द्धनोचर राज शक्तियाँ—अपभ्रंश के ऐहिकतापरक और धार्मिक मुक्तक—अपभ्रंश साहित्य का सामाजिक परिवेश—ऐहिकतापरक मुक्तकों का सांस्कृतिक परिवेश—आलोच्य युग का धार्मिक परिवेश—हिंदी मुक्तक और सुसलमानकाल—सुसलमानकाल का राजनीतिक परिवेश—भक्ति और

रीतिकाल का सामाजिक परिवेश—आर्थिक परिवेश—नैतिकता—ललित कलाएँ, रीतिकालीन काव्य और राधाकृष्ण—नायिका भेद और परकीया भाव—अलंकृति—नारी का रूप—रीतिकाव्य और मुसलमानी प्रभाव—निष्कर्ष ।

## [ ४ ] शृंगारिक मुक्तक

७१-१५५

शृंगारिक प्रवृत्ति और प्राचीन भारतीय साहित्य—भारतीय शृंगार तत्व को प्रभावित करने वाले उपादान—स्तोत्र साहित्य, कामशास्त्रीय ग्रंथ, नाट्य शास्त्रीय परंपरा, आभीर जाति की ऐहिक मनोवृत्ति—प्रभावचक्र—लोक, लोकप्रभावित और शिष्ट तीन प्रकार के साहित्यों का पारस्परिक अंतरावलंबन ।

वस्तु पक्ष का विकास—अपभ्रंश शृंगारिक मुक्तकों की विशेषता—सहजता, गतिशीलता, तीव्रता, कुठाहीनता—हिंदी में विकसित होने वाली अपभ्रंश शृंगारिक मुक्तकों की प्रधान वस्तुगत रूढ़ियाँ—नायिकातत्व, परकीयाओं का संकेत, ऊहात्मक प्रयोग, नायक और नायिका के बीच मध्यस्थ उपादान, सखी, दूती, संदेशवाहक, अम्मीए; संकेतस्थल—राधाकृष्ण, हिंदी शृंगारिक मुक्तक के मेरुदण्ड—सयोग शृंगार की रूढ़ियाँ—प्रियदर्शन, संभोग वर्णन, दत्तक्षत और नखक्षत, प्रवासशील प्रिय और प्रवत्स्यवृत्तिका, रूप चित्रण—ऐहिक काव्यगत शृंगार का रूप चित्रण—नयन, मुख, स्तन, अंग समष्टि का वर्णन, भक्तिकाव्यगत शृंगार में रूप-चित्रण । विरह वर्णन की रूढ़ियाँ—संबंध-भावना, दूतिका और संदेश, अवधितत्व, उपक्रमतत्व, प्रकृतितत्व । रीतिकालीन हिंदी मुक्तक काव्य की रीतिमुक्त स्वच्छंद काव्यधारा के मूलस्रोत—भक्तिकालीन कृष्ण भक्ति का प्रभाव, सूफियों के प्रेम की पीर का प्रभाव, फारसी काव्य पद्धति का प्रभाव, तुलसी की चातक प्रीति और रीतिमुक्त प्रेम साधना; रीतिवद्ध काव्य और रीतिमुक्त काव्य, रीतिमुक्त स्वच्छंद काव्य का स्वरूप, स्वच्छंद काव्य धारा का विकास ।

कलापक्ष का विकास—समसामयिक परिवेश और कलापक्ष का विकास, भक्तिकाल तक वस्तुपक्ष की प्रधानता—रीतिकाल में कलापक्ष की प्रधानता, रस-योजना, अनुभाव चित्रण मुख्य, रसाभास, अप्रस्तुत विधान ।

विवेच्य धर्माश्रित मुक्तकों का मूल भाव करुणा १. विवेच्य मतों के मूल तत्व—( १ ) परमतत्व—सहजयान, जैन मत, नाथ मत और संत साहित्य में परम तत्व की कल्पना और उसका रूप-विकास ( २ ) जीवतत्व का उक्त चारों मतों के साहित्यों में स्वरूप-विकास ( ३ ) परमतत्व और जीवतत्व के भेदक तत्व ( ४ ) उद्देश्य-तत्व—२. चारों मतों के साधन तत्व ( १ ) गुरु और सत्संग ( २ ) चित्तशोधन और योगसाधना ( ३ ) सहज तत्व, ३. साधक और समाज—( १ ) करुणा और दया ( २ ) रुदियों से मुक्त करने का उद्देश्य—संत काव्य का वैशिष्ट्य, कबीर का अपना कृतित्व—संत साहित्य की कला ।

## [ ६ ] वीररसात्मक मुक्तक

२२३-२३८

वीरता की भावना और उसका भारतीय साहित्य में स्वरूप विकास—मुक्तक काव्य में वीरता की अभिव्यक्ति अपभ्रंश काव्य की अपनी विशेषता—मुक्तकों में निबद्ध वीरता और प्रबंधों में निबद्ध वीरता के वक्तव्यों का अंतर—अपभ्रंश वीररसात्मक मुक्तकों की मुख्य विशेषता योद्धा-प्रिय के पार्श्व में प्रोत्साहन देने वाली दर्पपूर्ण नारी की उपस्थिति—अपभ्रंश वीररसात्मक मुक्तकों का सीधा विकास हिंदी की ढिगल-शाखा में, पिंगल शाखा में नहीं—साम्य मूलक उक्तियों का संकलन और विवेचन—पिंगल शाखा के वीररसात्मक मुक्तक और उनके स्वरूप-नियामक तत्व—निष्कर्ष ।

## [ ७ ] नीतिपरक मुक्तक

२४१-२५६

व्यक्ति के परिस्थिति-सापेक्ष आचारों से संबंधित तत्व दर्शन का नाम नीति—भारतीय काव्य और नीति तत्व—नीति तत्व की निर्धारक परिस्थितियाँ—‘अवसर’ और परंपरागत बुद्धिमत्ता—अपभ्रंश और हिंदी नीतिपरक मुक्तकों में कुछ अंतर—तुलनात्मक और विकासात्मक अध्ययन—( १ ) व्यक्ति और धार्मिक रुदियाँ—( क ) भाग्यवाद ( ख ) नश्वरता ( २ ) सामाजिक संबंध और उसकी नीतिपरक व्याख्याएँ—( क ) स्वामी और भृत्य ( ख ) निर्धन और धनिक आदि ( ३ ) उच्चादर्शवादिता की अभिव्यक्ति ( ४ ) स्वभाव-



कथन मूलक उक्तियाँ—नीतिकाव्य के कलात्मक उपादान ( १ )  
 उक्ति-वंकिमा ( २ ) प्रत्युत्पन्नमतित्व ( ३ ) अलंकार-योजना  
 ( ४ ) स्वाभाविक भाषा और लोकोक्ति-प्रयोग ।

## [ ८ ] काव्यरूप

२५६-२७५

अपभ्रंश और प्राचीन राजस्थानी के ११५ काव्यरूपों का संकलन और उनका वर्गीकरण-हिंदी में विकसित होने वाले अपभ्रंश काव्यरूप—( १ ) रास, ( २ ) रमैनी, ( ३ ) पद, ( ४ ) वसन्त फागु, ( ५ ) चांचर, ( ६ ) वेलि, ( ७ ) साखी, ( ८ ) मगल, ( ९ ) बारहमासा, ( १० ) वर्णमालामूलक काव्यरूप, ( ११ ) गोष्ठी और संवाद ( १२ ) गीता, ( १३ ) स्तोत्र, ( १४ ) पारि-चारिक गान, ( १५ ) सख्यामूलक काव्यरूप आदि हिंदी के वे काव्यरूप जिनका अपभ्रंश में प्रयोग नहीं मिलता—निष्कर्ष ।

## [ ९ ] छंद

२७६-२८६

अपभ्रंश की छंद-संपत्ति की विशेषताएँ—उनका हिंदी में यथा-वत विकास—अपभ्रंश से विकसित होने वाले कुछ छंद—मात्रावृत्त ( १ ) चौपाई, ( २ ) दोहा, ( ३ ) सोरठा, ( ४ ) रोला, ( ५ ) कुंडलिआ, ( ६ ) हरिगीतिका, ( ७ ) छप्पय, ( ८ ) चउपइया, ( ९ ) मूलणा, ( १० ) चौपाई आदि वर्णवृत्त, सवैया, विविध भेद, उनका अपभ्रंश में संधान, कवित्त आदि—निष्कर्ष ।

## [ १० ] नामानुक्रमणिका

२९१-३००

## [ ११ ] सहायक ग्रंथ सूची

३०१-३०४





अपभ्रंश संबंधी सबसे महत्वपूर्ण प्रकाशन हेमचंद्राचार्य के प्राकृत-व्याकरण का है। सन् १८७७ ई० में प्रसिद्ध भाषातत्त्वविद् जर्मन पंडित पिशेल ने इस व्याकरण को संपादित किया। इस पुस्तक का नाम अपभ्रंश भाषा का था 'ग्रामेटिक डेर प्राकृत श्राखेन'। इस व्याकरण से, मुक्तक-साहित्य अपभ्रंश संबंधी सामग्री निकालकर तथा अन्य खोजों का विनियोग करते हुए पिशेल ने सन् १९०२ ई० में 'माटेरियालिज़न त्सुर कैंटनिस डेस अपभ्रंश' नामक पुस्तक प्राकृत व्याकरण के परिशिष्ट-रूप में प्रकाशित कराया। इसमें हेमचंद्रकृत प्राकृत-व्याकरण के सभी मुक्तकों के अतिरिक्त पैंतीस पद्य और हैं। उन पैंतीस पद्यों में से एक चंडकृत प्राकृत-व्याकरण से, एक ध्वन्यालोक से, अठारह 'सरस्वती कंठाभरण' से, और पंद्रह विक्रमोर्वशीय से लिए गए हैं। संपूर्ण सामग्री व्याकरणिक टिप्पणियों और संक्षिप्त व्याख्याओं के साथ प्रस्तुत की गई है। इस संग्रह ने भारतीय और योरोपीय विद्वानों का ध्यान अपभ्रंश भाषा के विपुल काव्य-सौंदर्य और भाषावैज्ञानिक महत्व की ओर आकृष्ट किया। यह प्राकृतव्याकरण १९२८ ई० में पुनः डा० पी० एल० वैद्य द्वारा संपादित होकर पूना से प्रकाशित हुआ। प्रस्तुत प्रबंध में इसी संस्करण का उपयोग किया गया है।

इसके पश्चात् जर्मनी के ही एक विद्वान डा० हर्मन याकोबी ने 'भविस्सयत्त कहा' के अनुसंधान और संपादन द्वारा दूसरा महत्वपूर्ण प्रयत्न किया। वाद में चलकर स्व० श्री सी० डी० ठलाल ने इस पुस्तक का संपादन आरंभ किया पर १९१८ में उनका अचानक देहावसान हो जाने के कारण स्वर्गीय श्री पादुरंग गुणे ने इस कार्य को सन् १९२३ ई० में पूरा किया। यह प्रबंधरचना है इसलिए यहाँ पर केवल श्री गुणे लिखित भूमिका मात्र का उपयोग किया गया है। वाद में चंडादा के महाराज सर सयाजी गायकवाड़ के आदेश से

सन् १९१४ ई० में श्री दलाल ने पाटण के जैन-ग्रंथ-भांडार के शोध और उसकी परीक्षा से कई अपभ्रंश रचनाओं का पता लगाया। इनमें मुख्य ये हैं— सदेशरासक, वज्रस्वामीरास, अन्तरग सधि, चौरग सधि, सुलसाख्यान, चच्चरी, भावनासार, परमात्मप्रकाश, आराधना, नमयासुदरि सधि, भविस्सयत कहा, पउमिसिरि चरिउ इत्यादि।<sup>१</sup> इन पुस्तकों में से सदेशरासक शृंगारिक प्रबध-मुक्तक, चच्चरी लोकगीतात्मक धार्मिक मुक्तक सकलन, भावनासार और परमात्मप्रकाश जैन रहस्य-दर्शन-ख्यापक मुक्तक-संग्रह है, और शेष प्रबंध हैं। इन रचनाओं को अलग अलग विद्वानों ने संपादित किया।

इसके पश्चात् सन् १९२० ई० में सुप्रसिद्ध विद्वान मुनि जिनविजय जी के प्रयत्नों के फलस्वरूप, गायकवाड ओरियंटल सीरीज से सोमप्रभाचार्य कृत 'कुमारपाल प्रतिबोध' का प्रकाशन हुआ। इसमें गद्य-पद्य में सिद्धराज जयसिंह तथा कुमारपाल की जैन धर्म मान्यता से सवधित बातें, प्राय गुरुशिष्य-सवाद-शैली में बड़े विस्तार से कही गई हैं। मुक्तक की दृष्टि से इसका केवल यही महत्व है कि इसमें कहीं कहीं अनन्य सुंदर दोहे पूर्वापर निरपेक्ष रूप से आए हैं जिनका प्रस्तुत प्रबध में उपयोग किया गया है। इसी समय श्री सी० डी० दलाल के संपादकत्व में गा० ओ० सीरीज—से 'प्राचीन गुर्जर-काव्य-संग्रह' का प्रकाशन गुजराती भाषा में हुआ। इस ग्रंथ में संकलित स्फुट अपभ्रंश रचनाओं का उपयोग काव्यरूप और छंद वाले अध्याय में हुआ है।

जैन-साहित्य का एक दूसरा महत्वपूर्ण प्रकाशन 'अपभ्रंश काव्यत्रयी' का है। इस पुस्तक को सन् १९३७ में श्री लालचंद्र भगवानदास गांधी ने संस्कृत-भाषा में संपादित किया और यह भी गायकवाड ओरियंटल सीरीज में प्रकाशित हुई है। इसमें जिनदत्त सूरि कृत चच्चरी, उपदेशरसायनरास, कालस्वरूप कुलक, तीन मुक्तक-काव्यों का सकलन हुआ है। ये रचनाएँ जैसलमेर भांडारागार में प्राप्त हुई थीं। इनका रचनाकाल १२ शताब्दी का उत्तरार्द्ध है। इन मुक्तकों का उपयोग वस्तु-परीक्षण और काव्यरूप-विवेचन दोनों में किया गया है।

छ वर्ष बाद सन् १९३३ ई० में सिंधी जैन ग्रंथमाला में श्री मेस्तुगा-चार्य विरचित प्रबध-चिंतामणि नामक गद्य-पद्य-मिश्रित विविध-वृत्त-ख्यापक ग्रंथ मुनि जिनविजय जी के संपादन में प्रकाशित हुआ है। इस पुस्तक को



अपभ्रंश-रचनाओं की भी सहायता प्रस्तुत प्रबंध में ली गई है। विचारदर्शन, कथन-शैली, काव्यरूप सभी दृष्टियों से यह संकलन विशेष महत्वपूर्ण है।

इन पुस्तकों के अतिरिक्त संत-काव्यधारा को समझने के लिए अपभ्रंश ग्रंथों के अतिरिक्त हिंदी ग्रंथों में डा० श्यामसुंदर दास हिंदी भाषा का द्वारा संपादित कबीर-ग्रंथावली, डा० रामकुमार मुक्तक-साहित्य वर्मा द्वारा संपादित संत कबीर, तथा अन्य संकलनों में संतवानी संग्रह, गुरुग्रंथसाहब आदि का उपयोग किया गया है।

शृंगारिक काव्यधारा का अध्ययन करने के लिए अपभ्रंश काव्यों के अतिरिक्त मुख्य रूप से 'विद्यापति-पदावली', 'सूर-सागर' और डा० श्यामसुंदर दास द्वारा संपादित 'सतसई-सप्तक' की बिहारी, मतिराम, रसनिधि, राम सहाय की सतसईयों का उपयोग किया गया है। पूर्वापर संबंध को समझने के लिए आचार्य केशव की कविप्रिया और रसिकप्रिया का भी अध्ययन आवश्यक समझा गया है। इसके अतिरिक्त राजस्थानी के 'ढोला मारु रा दूहा' का भी इस काव्य में विशेष उपयोग हुआ है क्योंकि "इस पुस्तक को हेमचंद्र के व्याकरण में प्राप्त दोहों और बिहारी सतसई के बीच की कड़ी समझा जा सकता है। यद्यपि यह गीतिकाव्य के रूप में प्राप्त है और इसमें एक पूरी कथा है तथापि यह मुक्तकों के संग्रह के साथ आसानी से तुलनीय हो सकती है।"<sup>१</sup>

वीररसात्मक मुक्तक काव्यधारा का अध्ययन करने के लिए अपभ्रंश मुक्तकों के अतिरिक्त पं० मोतीलाल मेनारिया द्वारा संपादित 'डिगल में वीर रस' और 'राजस्थानी भाषा और साहित्य' को विशेष उपजीव्य बनाया गया है। डा० उदयनारायण तिवारी द्वारा संपादित 'वीर-काव्य-संग्रह' से भी सहायता ली गई है। हिंदी की पिगल शाखा के वीररसात्मक मुक्तकों के अध्ययन के लिए पं० विश्वनाथप्रसाद मिश्र द्वारा संपादित 'भूषण' का भी उपयोग हुआ है।

नीतिपरक मुक्तकों के अध्ययन में, अपभ्रंश-मुक्तकों के अतिरिक्त, तुलसी सतसई, दोहावली, रहिमन विलास, वृद्ध सतसई, दीनदयाल गिरि-ग्रंथावली का विशेष उपयोग किया गया है। यों शृंगारिक सप्तशतियों में यत्र तत्र प्रात नीतिपरक मुक्तकों को भी दृष्टि में रखा गया है।

---

१—हिंदी-साहित्य का आदिकाल, ले०—आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी, पृ० ६।

अपभ्रंश-रचनाओं की भी सहायता प्रस्तुत अवंध में ली गई है। विचारदर्शन, कथन-शैली, काव्यरूप सभी दृष्टियों से यह संकलन विशेष महत्वपूर्ण है।

इन पुस्तकों के अतिरिक्त संत-काव्यधारा को समझने के लिए अपभ्रंश ग्रंथों के अतिरिक्त हिंदी ग्रंथों में डा० श्यामसुंदर दास हिंदी भाषा का द्वारा संपादित कबीर-ग्रंथावली, डा० रामकुमार मुक्तक-साहित्य वर्मा द्वारा संपादित संत कबीर, तथा अन्य संकलनों में संतवानी-संग्रह, गुरुग्रंथसाहब आदि का उपयोग किया गया है।

शृंगारिक काव्यधारा का अध्ययन करने के लिए अपभ्रंश काव्यों के अतिरिक्त मुख्य रूप से 'विद्यापति-पदावली', 'सूर-सागर' और डा० श्यामसुंदर दास द्वारा संपादित 'सतसई-सप्तक' की विहारी, मतिराम, रसनिधि, राम सहाय की सतसईयों का उपयोग किया गया है। पूर्वापर संबंध को समझने के लिए आचार्य केशव की कविप्रिया और रसिकप्रिया का भी अध्ययन आवश्यक समझा गया है। इसके अतिरिक्त राजस्थानी के 'ढोला मारु रा दूहा' का भी इस काव्य में विशेष उपयोग हुआ है क्योंकि "इस पुस्तक को हेमचंद्र के व्याकरण में प्राप्त दोहों और विहारी सतसई के बीच की कड़ी समझा जा सकता है। यद्यपि यह गीतिकाव्य के रूप में प्राप्त है और इसमें एक पूरी कथा है तथापि यह मुक्तकों के संग्रह के साथ आसानी से तुलनीय हो सकती है।"<sup>१</sup>

वीररसात्मक मुक्तक काव्यधारा का अध्ययन करने के लिए अपभ्रंश मुक्तकों के अतिरिक्त पं० मोतीलाल मेनारिया द्वारा संपादित 'डिंगल में वीर रस' और 'राजस्थानी भाषा और साहित्य' को विशेष उपजीव्य बनाया गया है। डा० उदयनारायण तिवारी द्वारा संपादित 'वीर-काव्य-संग्रह' से भी सहायता ली गई है। हिंदी की पिंगल शाखा के वीररसात्मक मुक्तकों के अध्ययन के लिए पं० विश्वनाथप्रसाद मिश्र द्वारा संपादित 'भूषण' का भी उपयोग हुआ है।

नीतिपरक मुक्तकों के अध्ययन में, अपभ्रंश-मुक्तकों के अतिरिक्त, तुलसी सतसई, दोहावली, रहिमान विलास, वृद्ध सतसई, दीनदयाल गिरि-ग्रंथावली का विशेष उपयोग किया गया है। यों शृंगारिक सप्तशतियों में यत्र तत्र प्रात नीतिपरक मुक्तकों को भी दृष्टि में रखा गया है।

---

१—हिंदी-साहित्य का आदिकाल, ले०—आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी, पृ० ६।



अपभ्रंश की पुस्तकों का तो बाद में पता चला लेकिन हिंदी मुक्तक ग्रंथों का परिचय विद्वानों को परंपरा से प्राप्त था। अपभ्रंश से हिंदी की काव्य-परंपरा का संबंध-निरूपण बहुत बाद में जाकर अपभ्रंश और हिंदी की किया गया। सबसे पहले अपभ्रंश और हिंदी के मुक्तक-रचनाओं का धार्मिक काव्य के संबंध-निरूपण की ओर कुछ पारस्परिक संबंध विद्वानों की दृष्टि गई। सन् १९३३ ई० में पहली बार पं० राहुल सांकृत्यायन ने बौद्ध सिद्धों का सबंध संत कवियों से जोड़ा।<sup>१</sup> इसके पूर्व सन् १९१० में डा० पीताम्बर दत्त बडध्वाल ने सत्तों का सबंध नाथों से स्थापित किया था।<sup>२</sup> किंतु इनके वास्तविक सबंध-स्थापन का कार्य डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी और डा० रामकुमार वर्मा ने किया। डा० द्विवेदी ने अपनी हिंदी-साहित्य की भूमिका में सन् १९४० ई० के आस-पास लिखा—“यदि कबीर आदि निर्गुणमतवादी सत्तों की वाणियों की बाहरी रूपरेखा पर विचार किया जाय तो मालूम होगा कि यह संपूर्णतः भारतीय है और बौद्ध धर्म के अंतिम सिद्धों और नाथपंथी योगियों के पदादि से उसका सीधा सबंध है। वे ही पद, वे ही राग-रागिनिया, वे ही दोहे, वे ही चौपाइया कबीर आदि ने व्यवहार की हैं जो उक्त मत के मानने वाले उनके पूर्ववर्ती सत्तों ने की थी। क्या भाव, क्या भाषा, क्या अलंकार, क्या छंद, क्या पारिभाषिक शब्द सर्वत्र वे ही कबीरदास के मार्गदर्शक हैं। कबीर की ही भाँति ये साधक नाना मतों का खंडन करते थे, सहज और शून्य में समाधि लगाने को कहते थे, दोहों में गुरु के ऊपर भक्ति करने का उपदेश देते थे। इन दोहों में गुरु को बुद्ध से भी बड़ा बताया गया है और ऐसे भाव कबीर में भी आसानी से मिल सकते हैं जहाँ गुरु को गोविंद के समान ही बताया गया है। सदगुरु शब्द सहजयानियों, वज्रयानियों, तान्त्रिकों, नाथपंथियों में समान भाव से समाहत है<sup>३</sup>।” इस तथ्य को घोषित करने वाले आरम्भिक लोगों में डा० रामकुमार वर्मा का भी नाम आता है।

१—हिंदी के प्राचीनतम कवि और उनकी कविताएँ, गंगापुरातत्वाक सन् १९३३ ई०, पृ० २४३-४४।

२—हिंदी-कविता में योग-प्रवाह, नागरीप्रचारिणी पत्रिका, भाग ११ अंक ४, स० १९८७ वि०।

३—हिंदी साहित्य की भूमिका, पृ० ३१।

उन्होंने अपने हिंदी-साहित्य के आलोचनात्मक इतिहास में लिखा है कि “गोरखनाथ का मत सिद्धों के वज्रयान का विकसित रूप माना गया है। इस नाथपंथ में हठयोग का प्रधान स्थान है और इसी ने कवीर के निर्गुण-पंथ का बहुत कुछ साधन-रूप निर्धारित किया। इस प्रकार नाथपंथ को हम सिद्धयुग और संतयुग के बीच की अवस्था मान सकते हैं।”

किंतु यह सारी संवध-योजना धार्मिक कविता से ही संबद्ध थी। डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी पहले व्यक्ति है जिन्होंने क्रमशः अपने ‘हिंदी-साहित्य की भूमिका’, ‘हिंदी-साहित्य का आदिकाल,’ और ‘हिंदी-साहित्य’ में हिंदी के शृंगारिक, नीतिपरक, वीररसात्मक काव्यों और काव्यरूपों का अपभ्रंश से विकास दिखलाया। हिंदी-साहित्य नामक अपने नवीनतम इतिहास-ग्रंथ में डा० द्विवेदी ने अत्यंत स्पष्ट रूप में पृथक्-पृथक् इन संबंधों का निर्देश किया है” ।

जैसा कि उल्लेख किया जा चुका है प्रस्तुत प्रबंध में हिंदी के संपूर्ण मध्यकालीन मुक्तकों ( आरंभ से रीतिकाल तक ) की वस्तुगत और रूपगत रुढ़ियों का विकास दिखाना अभिप्रेत है। सैद्धांतिक पृष्ठभूमि प्रस्तुत करने के लिए सर्वप्रथम मुक्तक-काव्य की परिभाषा और विषय की सीमा उसका वर्गीकरण करने का प्रयत्न हुआ है। यह और विवेचनगत कार्य संस्कृत-काव्यशास्त्रियों के मतों, नवीन मतों उपलब्धियों तथा रचित मुक्तक-साहित्य की दृष्टि में रखकर वैज्ञानिक प्रणाली को अपनाते हुए किया गया है।

हिंदी के मध्यकालीन मुक्तकों के वस्तुतत्त्व और रूपतत्त्व को आरंभिक पीठिका तैयार करने वाले अपभ्रंश-मुक्तकों का आरंभिक ज्ञात समय आठवीं शताब्दी<sup>१</sup>

१—हिंदी-साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, पृ० १३५।

२—हिंदी-साहित्य, पृ० १४-१५।

३—प्रो० हीरालाल जैन के अनुसार संस्कृत नाटको में अश्वघोषकृत ‘शारी पुत्र प्रकरण’ ( दूसरी शताब्दी ), भासकृत ‘पंचरात्र’ ( चौथी शताब्दी ), मुद्राराक्षस ( ४०० ई० ) में ही अपभ्रंश भाषा-रचना की प्रवृत्तियाँ मिलने लगती हैं। डा० ए० एन० उपाध्ये के मत से अपभ्रंश की मुक्तक रचनाएँ निश्चित रूप से चौथी शताब्दी में कालिदास द्वारा ‘विक्रमोर्वशीय’ में लिखी गयीं ( Introduction to Paramatma Prakash P. P. 56 ) लेकिन तब भी साहित्यिक परंपरा और स्पष्ट भाषा-रचना की प्रवृत्ति की दृष्टि से सरह के दोहे ही अपभ्रंश की आरंभिक रचनाएँ मानी जाएंगी।

अर्थात् सरह का रचनाकाल है और अपभ्रंश-प्रभावित हिंदी मुक्तकों का निम्नतम समय रीतिकाल का अंत है<sup>१</sup>। इसप्रकार लगभग ईसा की आठवीं शताब्दी से लेकर १६वीं शताब्दी तक का मुक्तक काव्य हमारे अध्ययन का विषय हो गया है। इन दस-ग्यारह शताब्दियों के अपभ्रंश-मुक्तकों में प्रवहमान भावधारा रीतिकाल तक पहुँचते-पहुँचते, अनेक सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक, धार्मिक साहित्यिक, भाषागत कारणों से भिन्न प्रतीत होने लगती है। विकास-क्रम को वैज्ञानिक ढंग से समझने के लिए आवश्यक ज्ञान पड़ा है कि मध्यकाल के साहित्य को प्रभावित करने वाली परिस्थितियों का विधिवत विवेचन कर दिया जाय। इस प्रसंग में संपूर्ण भारतीय काव्यधारा को प्रभावित करने वाले कुछ मूल प्राचीन ग्रंथों तक जाने के लिए मध्यकाल से पूर्व की भी परिस्थितियों का विवेचन करना पड़ा है।

विकास-क्रम की संपूर्ण पृष्ठभूमि पर अपभ्रंश मुक्तकों का हिंदी-साहित्य में विकास दिखाते हुए भावधारा की दृष्टि से मुक्तकों के कई क्षेत्र दिखलाई पड़े उनमें से मुख्यतया शृंगारिक, धर्माश्रित, वीररसात्मक, नीतिपरक मुक्तकों के अंतर्गत संपूर्ण काव्यधारा का विकासात्मक परिशीलन किया गया है। अतः अपभ्रंश और हिंदी के मुक्तक छंदों और काव्यरूपों का, मूल-शोधन और विकास-विश्लेषण किया गया है।

इस विषय के विवेचन में कुछ ऐसी बातें हैं जिनका विशेष ध्यान रखा गया है और जिनके कारण कुछ नवीन उपलब्धियाँ भी सामने आयी हैं। संपूर्ण वस्तु-विवेचन में काव्य-वस्तु को केवल मनोरंजन करने वाले काव्य के रूप में ही नहीं देखा गया है वरन् उसको समसामयिक लोकजीवन को चित्रित और गतिशील करने वाले जीवंत काव्य-प्रवाह के रूप में देखा गया है। अपभ्रंश और हिंदी के मुक्तकों को मूलतः लोक-भाषा-काव्य मानकर इसकी काव्य-प्रवृत्ति का विश्लेषण करने के लिए न केवल प्राकृत गाथा-सप्तशती तक वरन् पालि-काव्यों तक जाने का प्रयास किया गया है। इससे लोकभाषा-काव्य का शक्तिशाली और पारंपरिक प्रवाह और भी स्पष्ट रूप में दिखलाई पड़ता है।

अपभ्रंश काव्य लोकभाषा काव्य है। इसलिए उसमें शृंगार-शास्त्रीय काव्य-रुढ़िया कम आयी हैं और लोकगीतों की शृंगारामिव्यक्ति सबधी रुढ़िया विशेष प्रस्फुट हुई हैं। इसलिए शास्त्र-रुढ़ियों के विकास के साथ-साथ इन

---

१—रीतिकाल के बाद भी हिंदी में मुक्तक लिखे गए पर उनका प्रमुख प्रेरणा स्रोत पाश्चात्य 'लिरिक' कविता हो गई।

लोकरुढ़ियों-के दस सौ वर्षों की यात्रा को समझने और विद्विलिष्ट करने का क्रमबद्ध प्रयास किया गया है ।

धार्मिक काव्य के प्रसंग में सहजयानी सिद्धों, तांत्रिकों, जैन साधुओं, नाथपंथियों, संतों को समान महत्व दिया गया है । इस दृष्टिकोण के कारण संतकाव्य में आए हुए तत्वदर्शन और रूपगत प्रत्येक रुढ़ि की, उसके विकासशील रूप में समझने का प्रयत्न किया गया है । इन सभी धर्म-संप्रदायों के मौलिक सिद्धांतों, साधना-तत्त्वों, सामाजिक संबंधों का विकास-विश्लेषण किया गया है । इस क्रिया में आज तक की सारी उपलब्धियां तो स्पष्ट हुई ही हैं कुछ नई बातें भी ज्ञात हुई हैं ।

वीररसात्मक मुक्तकों के विवेचन में आवश्यक समझा गया है कि संक्षेप में अपभ्रंश-पूर्व वीरता और उसकी काव्याभिव्यक्ति के स्वरूप को समझ लिया जाय । अपभ्रंश-काव्य में उस वीरता का विशिष्ट युग-परिस्थितियों के प्रभाव से कैसा रूप-परिवर्तन हुआ और मुक्तक-काव्य-विधा में उसकी कैसी अभिव्यक्ति हुई, इसे समझने का प्रयास किया गया है । अध्ययन के प्रसंग में यह स्पष्ट रूप से ज्ञात हुआ है कि अपभ्रंश वीररसात्मक मुक्तकों का केवल हिंदी की ढिंगल शाखा में विकास हुआ पिंगल शाखा में नहीं । संक्षेप में यह भी दिखाने का प्रयत्न किया गया है कि पिंगल शाखा की वीररसात्मक मनोवृत्ति किन किन तत्वों से चालित हो रही थी ।

नीतिपरक मुक्तकों को व्यक्ति के परिस्थिति-सापेक्ष आचारों से संबंधित तत्वदर्शन की अभिव्यक्ति मान कर इस विषय का अध्ययन किया गया है । इस मान्यता के कारण दस सौ वर्षों के नीतिकाव्य के परिशीलन के प्रसंग में सामाजिक व्यक्ति के आचारिक मूल्यों के विकास का अनुशीलन भी संभव हो गया है । नीति काव्यों की अभिव्यंजना-शैली पर भी थोड़ा प्रकाश डालना उचित समझा गया है ।

छंदों और काव्यरूपों के विकास के परिशीलन में अपभ्रंश के उन मुक्तक छंदों पर विशेषतया ध्यान केंद्रित किया गया है जिनका हिंदी में यथावत् या किंचित् परिवर्तित रूप में विकास हुआ है । पदों आदि की शिरूपगत रुढ़ियों का स्रोत बौद्ध पालि ग्रंथों तक खोजा गया है ।

इस तरह यह निबंध मुक्तक-काव्य के क्षेत्र में शोध-संयंधी एक नई दिशा में पदार्पण का लघु-प्रयास है ।



‘सुक्तक-काव्य का स्वरूप’



मध्यकालीन हिंदी मुक्तक काव्य तथा उसकी पूर्ववर्ती परंपरा का स्वध निर्धारित करने के पूर्व यह आवश्यक है कि मुक्तककाव्य के स्वरूप के संबंध में विचार कर लिया जाय ।

मुक्त शब्द में कन् प्रत्यय के योग से उसी अर्थ में मुक्तक शब्द बनता है जिसका अर्थ होता है अपने आप में संपूर्ण अन्यनिरपेक्ष मुक्त वस्तु ।<sup>१</sup> इसी मूल अर्थ से मिलती-जुलती परिभाषाएं काव्यशास्त्राचार्यों ने भी की हैं । मुक्तक का उल्लेख आचार्य दंडी ने अपने काव्यादर्श में किया है ।<sup>२</sup> काव्यादर्श के प्राचीन टीकाकार तरुण वाचस्पति ने अपनी टीका में मुक्तक का अर्थ स्पष्ट करते हुए लिखा है 'मुक्तक एक ऐसा सुभाषित होता है जो इतर की अपेक्षा नहीं रखता ।'<sup>३</sup> काव्यादर्श की ही दूसरी टीका हृदयंगम के अनुसार 'मुक्तक वह श्लोक है जो वाक्यांतर की अपेक्षा न रखता हो ।'<sup>४</sup> आचार्य आनंद-वर्द्धन ने 'ध्वन्यालोक' में काव्य-प्रभेदों की परिगणना करने के बाद मुक्तक के स्वरूप की व्याख्या करते हुए लिखा है—मुक्तकों में रस-निबंधन में आग्रह-शील कवि के लिए रसाश्रित औचित्य नियामक तत्व है । प्रबंध के समान मुक्तकों में भी रस का अभिनिवेश करने वाले कवि पाये जाते हैं ।<sup>५</sup> ध्वन्यालोक के प्रसिद्ध टीकाकार अभिनवगुप्त के अनुसार मुक्तक उन्मत्त से अनालिङ्गित होता है । इस कथन के द्वारा प्रबंध के मध्य में स्वतंत्र रूप से स्थित, परिसमाप्त तथा पूर्वा-पर से निराकांक्ष अर्थ वाला काव्य मुक्तक नहीं कहा जा सकता ।

१—तृतीयोद्योत लोचनम् ।

२—मुक्तक कुलकं कोशः संघातः इति तादृशः । १।१३

३—मुक्तकमितरानपेक्षमेकं सुभाषितम् ।

४—मुक्तकं वाक्यान्तर निरपेक्षो यः श्लोकः ।

काव्यादर्श Edited by M. Rangacharya, 1910, Madras.

५—तत्र मुक्तकेषु रसबन्धाभिनिवेशिनः कवेस्तदाश्रयमौचित्यम् ।

तत्र मुक्तकेषु प्रबन्धेष्विव रसबन्धाभिनिवेशिनः कवयो दृश्यन्ते ।

तृतीयोद्योत—ध्वन्यालोक



कभी कभी प्रबंध में भी मुक्तक विकल्प के द्वारा मान सकते हैं क्योंकि पूर्वा-पर निरपेक्ष जिस काव्य से रस चर्वणा होती है वही मुक्तक है।<sup>१</sup> दसवीं शताब्दी के आस-पास<sup>२</sup> रचित अग्निपुराण के अनुसार 'चमत्कारक्षम' एक ही श्लोक को मुक्तक कहते हैं।<sup>३</sup> १२ वीं शताब्दी के<sup>४</sup> प्राकृत और अपभ्रंश के प्रसिद्ध दैव्याकरण तथा काव्यशास्त्री हेमचंद्र के मतानुकूल 'मुक्तकादि अनिवद्ध होते हैं।'<sup>५</sup> वाग्भट्ट द्वितीय के अनुसार 'एक छंद मुक्तक कहा जाता है।'<sup>६</sup>

इन परिभाषाओं में मुख्यतया मुक्तक के चार पक्ष सामने आते हैं— १—अन्यनिरपेक्ष हो, २—अनिबद्ध हो (कथाबध रहित हो), ३—एक छंद हो और ४—रसचर्वण कराने में सहायक हो अथवा चमत्कारक्षम हो। पूर्वापर निरपेक्षता, आदि गुण मुक्तक के रूपात्मक पक्ष का पूर्ण निरूपण करते हैं लेकिन मुक्तक होने के लिए एक छंद की अनिवार्यता ठीक नहीं। जहाँ तक रसचर्वणा और चमत्कारक्षमता की बात है—यह कवि की काव्य-शक्ति पर निर्भर करता है। आधुनिक काल<sup>७</sup> के आलोचक आचार्य रामचंद्र शुक्ल के अनुसार "मुक्तक में प्रबंध के समान रस की धारा नहीं रहती जिममें कथा-प्रमग की परिस्थिति में भूला हुआ पाठक निमग्न हो जाता है और हृदय में एक स्थायी प्रभाव ग्रहण करता है। इसमें तो रस के ऐसे छींटे पड़ते हैं जिससे हृदय-कलिका थोड़ी देर के लिए खिल उठती है। यदि प्रबंध-काव्य विस्तृत वनस्थली है तो मुक्तक एक चुना हुआ गुलदस्ता है। उसमें उत्तरोत्तर अनेक हृद्यों द्वारा सघटित पूर्ण जीवन का या उसके किसी अंग

१—मुक्तकमन्येनानालिङ्गितम् । तेन स्वतन्त्रतया परिसमाप्तनिराकाङ्क्षा र्थमपि प्रबधमव्यवर्ति न मुक्तकमित्युच्यते।<sup>१०</sup> यदि वा प्रबन्धेऽपि मुक्तकस्यास्तु सद्भावः, पूर्वापरनिरपेक्षेणापि हि येन रसचर्वणा क्रियते तदेव मुक्तकम्।

—तृतीयोद्योत लोचनम्

२—History of Sanskrit Literature—by S. N. Dasgupta and S. K. De. P. P. 539.

३—मुक्तक श्लोक एवैकश्चमत्कारक्षमः सताम्।

४—History of Sans Lit—By Dasgupta & De P. P 560

५—अनिबद्ध मुक्तकादि—दा१० काव्यानुशासन ( हेमचंद्र )

६—तत्रैकेन छन्दसा मुक्तम्। काव्यानुशासन ( वाग्भट्ट )

का प्रदर्शन नहीं होता चत्कि कोई एक रमणीय खंड दृश्य सहसा सामने ला दिया जाता है ।”<sup>१</sup> इसमें मुक्तक और प्रबंध का भेद दिखाते हुए मुक्तक के निम्न तत्त्वों पर विशेष बल दिया गया है ।

१—एक रमणीय मार्मिक खंड दृश्य का सहसा आनयन

२—चयन, संयम और मंडन की प्रवृत्ति

३—कुछ क्षणों के लिए चमत्कृत कर देने वाला प्रभाव ।

इन संपूर्ण म्त्तों का विमर्श करके यह परिभाषा बनाई जा सकती है । मुक्तक पूर्व और पर से निरपेक्ष, मार्मिक खंडदृश्य अथवा संवेदना को उपस्थित करने वाली वह रचना है जिसमें नैरन्तर्यपूर्ण कथा-प्रवाह नहीं होता, जिसका प्रभाव सूक्ष्म अधिक व्यापक कम होता है तथा जो स्वयंपूर्ण अर्थभूमि संपन्न अपेक्षाकृत लघु रचना होती है ।

### मुक्तक का वर्गीकरण

प्राचीन काव्यशास्त्रियों में दंडी, आनंदवर्द्धन, अग्निपुराणकार, हेमचंद्र, वामभट्ट, विश्वनाथ आदि प्रायः सभी शास्त्रकार मुक्तकजातीय छंदों का संख्या-मूलक वर्गीकरण करते हैं । ९ वीं शताब्दी के अंतिम चरण और १० वीं शताब्दी के प्रथम चरण में<sup>२</sup> हुए राजशेखर मान्न मुक्तककाव्य का विषय-वस्तुपरक और वर्णनशैलीमूलक वर्गीकरण करते हैं । संख्यामूलक वर्गीकरण करने वाले आचार्यों के प्रमुख भेद ये हैं:—१—मुक्तक, २—युग्मक या संदानितक, ३—विशेषक, ४—कलापक, ५—कुलक, ६—कोप, ७—संधात या पर्यायबंध । मुक्तक की छंद-संख्या एक, युग्मक या संदानितक की दो, विशेषक की तीन कलापक की चार मानी गई है । ‘कुलक’ की छंद-संख्या पर किंचित मतभेद है । काव्यादर्श के प्राचीन व्याख्याकार ने कुलक को एक क्रिया की अन्विति से पूर्ण पांच या छः की संख्या दी है<sup>३</sup> । अग्निपुराणकार का भी यही मत है<sup>४</sup> ।

१—हिंदी-साहित्य का इतिहास पृ० २७५ ।

२—काव्य मीमांसा, सी० डी० दलाल और आर० ए० शास्त्री द्वारा संपादित, सेंट्रल लायब्रेरी, बरौदा, Introduction P. P. XV. 1916.

३—कुलकम् एकक्रियान्वितानि पंचपाणि पद्यानि ।—तरुणवाचस्पति; काव्यादर्श ।

४—पंचभिः कुलकं मतम् । अग्निपुराण ।

किंतु वाग्भट कुलक की छट-संख्या बारह बताते हैं<sup>१</sup> । लेकिन हेमचंद्र ने पाँच से चौदह के बीच की किसी भी संख्या वाले छंदों को कुलक कहकर सर्वोत्तम निर्णय दे दिया है<sup>२</sup> । कोप के स्वरूप पर दंडी,<sup>३</sup> हेमचंद्र,<sup>४</sup> विश्वनाथ<sup>५</sup> सभी एकमत हैं । इन सब का मत है कि नाना कृतिकारों द्वारा रचित मुक्तकों के समूह को कोप कहते हैं । अंतिम शब्द सघात या पर्यायबंध है । सघात शब्द का प्रयोग दंडी ने काव्यादर्श में किया है<sup>६</sup> । उसकी व्याख्या में तरुणवाचस्पति ने लिखा है कि एक व्यक्ति द्वारा निर्मित एकार्थ-विषयक पद्य सघात कहलायेगा<sup>७</sup> । लगभग इसी अर्थ में आनंदवर्द्धन ने पर्यायबंध को लिखा है<sup>८</sup> । आगे चलकर सघात शब्द को अधिक व्यापक अर्थ में तथा पर्यायबंध को किंचित् संकुचित अर्थ में लिया जायगा । ऊपर राज-शेखर का उल्लेख हुआ है । यायावरीय राजशेखर के मतानुसार मुक्तक काव्यगत अर्थ और प्रबंधकाव्यगत अर्थ पाँच प्रकार के होते हैं:—१—शुद्ध, २—चित्र, ३—कथोत्थ, ४—सविधानकभू, ५—आख्यानकवान । इतिवृत्त या इतिहास से रहित अर्थ शुद्ध है । उसे विस्तार के साथ विस्तृत करना चित्र है । प्राचीन कथा या इतिहासयुक्त अर्थ कथोत्थ है । जिसमें घटना सभावित हो, उसे सविधानक भू कहते हैं और जिसमें इतिहास की कल्पना की जाय, उसे आख्यानकवान कहते हैं ।<sup>९</sup> यह वर्गीकरण विषयवस्तुमूलक होने के कारण संस्कृत साहित्यशास्त्रियों की परंपरा में अद्वितीय है । आगे चलकर इस वर्गीकरण का विशेष उपयोग किया जायेगा ।

१—द्वादशान्ते कुलकम् ।—वाग्भट ।

२—पञ्चादिभिश्चतुर्दशांते कुलकम् । ८।१२—काव्यानुशासन ।

३—कोशोनानाकर्तृक. सुभाषित रत्नसमुदयः ।

४—स्वपरकृत सूक्ति समुच्चय. कोश. ।

५—कोशः श्लोकसमूहस्तु स्यादन्योन्यानपेक्षकः ।

६—१।१३—काव्यादर्श ।

७—सङ्घातः एकार्थविषय. एककर्तृक पद्य. सङ्घातः ।

८—ध्वन्यालोक ३।७

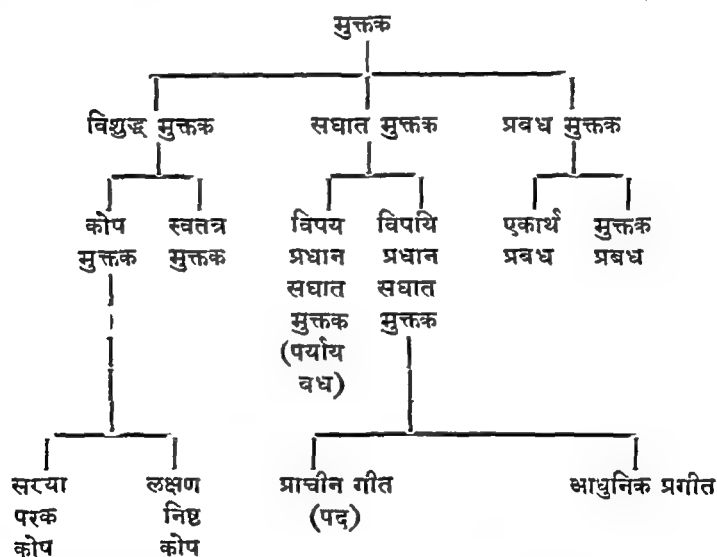
९—स पुनर्द्विधा । मुक्तकप्रबंध विषयत्वेन । तावपि प्रत्येकं पञ्चधा । शुद्धः, चित्रः, कथोत्थ, सविधानक भूः, आख्यानकवाञ्च । तत्र मुक्तेतिवृत्तः शुद्धः । स एव सप्रपञ्चश्चित्रः । वृत्तेतिवृत्तः कथोत्थः । सम्भावितेतिवृत्तः सविधानकभूः परिकल्पितेतिवृत्तः आख्यानकवान । काव्यमीमांसा, राजशेखर, नवमोध्यायः ।

पाश्चात्य साहित्य में ठीक मुक्तक जैसी कोई चीज़ नहीं मिलती। आरंभिक ग्रीक-साहित्य में काव्य के दो प्रकार के व्यापक भेद मिलते हैं। [१] मेलिक या लिरिक कविता जिसमें लायर नाम के वाजे के साथ व्यक्ति-गायक के भावों की अभिव्यक्ति होती थी, तथा [२] कोरिक कविता जो कि नृत्य-वाद्य के साथ सामूहिक रूप से सामूहिक भावना की अभिव्यक्ति के लिए प्रयुक्त होती थी।<sup>१</sup> सभ्यता की वृद्धि के साथ-साथ नृत्य और वाद्य, काव्य-क्षेत्र से पृथक होते गए। सामूहिक रूप से आनंद इत्यादि के अवसरों पर जो गान होते थे उनमें कथाएँ भी होती थीं। कलांतर में वे कथाएँ भी पृथक होकर विकसनशील महाकाव्य ( एपिक आब प्रोथ ), कलात्मक महाकाव्य ( एपिक आब आर्ट ) कथाख्यायिका, पुराण (मिथ) आदि साहित्य-रूपों में बदल गईं। ऊपर निर्दिष्ट व्यक्तिगायक की लायर पर गाई जाने वाली एकांत कविता भी कालांतर में व्यक्तित्व और कला-तत्त्व के विकास के साथ-साथ आधुनिक लिरिक कविता के निकट आती गई। यहाँ पर मुक्तक का समशील यह 'लिरिक' ही विवेच्य है। पाश्चात्य-साहित्य में इस लिरिक कविता के, प्रेरक वृत्ति की दृष्टि से, दो भेद किए गए हैं—१—चितनात्मक ( रेफ्लेक्टिव ), २—भावात्मक ( इमोशनल ) चितनात्मक के भीतर ही उपदेशात्मक ( हिडेक्टिव ) लिरिक आ जाते हैं। मानसिक वृत्ति और आकार की दृष्टि से इस प्रगीत-मुक्तक के, प्रेमगीत ( लव लिरिक ) व्यंग्य गीत ( सटायरिकल लिरिक ), वीर गीति ( वॉलेड ), नृत्यगीत ( कोरस ), गोचारणगीत ( पैस्टोरल सॉंग ), शोक गीत ( एलेजी ), संबोध गीत ( ओड ), आदि विभिन्न भेद हैं। हिंदी के मध्यकालीन पद-साहित्य में लिरिक कविता के अनेक गुण मिल जाते हैं और आधुनिक कविता

---

१—The Greeks were accustomed to divide their song into two great classes: melic or lyric poetry, which was the expression of an individual singer's emotion to the accompaniment of the lyre, and choric poetry which represented some strong communal feeling and was composed for choral singing, supplemented by instrumental harmony and possibly appropriate dance-movements.—The Typical Forms of English Literature. Alfred H. Upham. Oxford University press. 1927. P. 38.

पर तो प्रगीत-तत्वों का व्यापक प्रभाव पड़ा ही है। गेय-तत्व—प्रधान और व्यक्तिगत भावापन्न प्रगीत मुक्तकों को छोड़कर भारतीय लघु छंदवद्ध मुक्तकों की तरह भी—जिनमें वस्तुतत्त्व की प्रधानता वर्ज्य नहीं है—मुक्तक के रूप अंग्रेजी में मिलते हैं। कपलेट, क्वाटरेट, हेक्सामीटर, हेक्टामीटर, सानेट आदि कुछ अंग्रेजी छंद भारतीय मुक्तक की तरह पूर्वापर-निरपेक्ष रूप में प्रयुक्त होते हैं। उनके लिए लिरिक की तरह किसी अलग शब्द का व्यवहार नहीं हुआ है। किंतु ये सभी मुक्तक-काव्य के ही पाश्चात्य रूप हैं इनमें सानेट सर्वाधिक प्रसिद्ध हुआ है और प्राचीन रोमन साहित्य से लेकर आधुनिक पाश्चात्य भाषाओं के साहित्य तक इस मुक्तक काव्यरूप का अत्यधिक सम्मान हुआ है।



**विशुद्ध मुक्तक**—विशुद्ध मुक्तक वे मुक्तक होते हैं जिनमें एक बात एक ही छंद में कह दी जाय। इन्हें विशिष्ट छंदमूलक मुक्तक भी कह सकते हैं। भारतीय साहित्यशास्त्र में इन छंदमूलक मुक्तकों का विशेष विचार हुआ है। संस्कृत का श्लोक, प्राकृत की गाथा, अपभ्रंश का दूहा, हिंदी का दोहा, कवित्त और सवैया आदि इन भाषाओं के मुक्तक-साहित्य के प्रतिनिधि छंद बन गए हैं। इन विशुद्ध मुक्तकों में प्रायः दो प्रकार के छंद मिलते हैं। एक तो वे

जो प्रायः द्विपंक्तिवद्ध होते हैं दूसरे वे जो विस्तृत छंद वाले होते हैं। द्विपंक्ति-वद्धता की स्थिति में स्वरकंप मंद रहता है और पाठ्य-प्रधानता बनी रहती है परंतु विस्तृत छंदों में विस्तार-क्रम की वृद्धि के साथ साथ स्वरकंप बढ़ता जाता है और साथ ही साथ गेयत्व की प्रधानता भी। यही कारण है कि जब हम दोहे को पर्याप्त सुविधा के साथ नहीं गा सकते हैं तो सवैया और कवित्त को पर्याप्त सुविधा के साथ गा सकते हैं। ये विशुद्ध मुक्तक दो प्रकार के होते हैं। प्रथम कोप मुक्तक, द्वितीय स्वतंत्र मुक्तक। कोप की परिभाषा करते हुए प्राचीनों ने कहा है स्वरचित और परकृत सुंदर उक्तियों के समुच्चय को कोप कहा जाता है।<sup>१</sup> स्वतंत्र मुक्तक वे हैं जो स्व और पर कृत तो हो सकते हैं लेकिन किसी विशिष्ट दृष्टिकोण से संकलित नहीं हो सकते। कवि की लेखनी से सद्यःलिखित प्रत्येक स्फुट छंद एक स्वतंत्र मुक्तक है। आधुनिक समय में जो अनेक कवियों की अनेक प्रकार की कविताओं को केवल प्रतिनिधित्व के लक्ष्य को सामने रखकर संकलन ( एन्थालोजी ) किया जाता है वह वस्तुतः स्वतंत्र मुक्तकों का ही संकलन है। कोप मुक्तकों में प्रायः ही एक प्रकार के स्वकृत छंदों का संकलन होता है परंतु स्वतंत्र मुक्तकों में अनेक कविकृत बहुविध छंदों का संकलन होता है। कोप-मुक्तक भी दो प्रकार के होते हैं संख्यापरक कोप और लक्षणनिष्ठ कोप। संख्यापरक कोप वे कोप होते हैं जिनकी छंद-संख्या निश्चित होती है। उदाहरणस्वरूप हजार, सात सौ, सौ, पचास, बावन इत्यादि। रतन हजारा, गाथा सप्तशती, आर्या सप्तशती, विहारी सतसई, अमरु शतक, भर्तृहरि के शतकत्रय, उद्धव शतक, नयन पचासा (मंडनमिश्र) शिवा बावनी आदि रचनाएँ उदाहरण के लिए ली जा सकती हैं। लक्षणनिष्ठ मुक्तक वे मुक्तक हैं जो कोपात्मक तो हो सकते हैं पर अलंकारादि शास्त्रों के लक्षणों को दृष्टि में रखकर संकलित रचनाओं के द्वारा ही। अलंकारशास्त्र की दृष्टि में रखकर रचित चंद्रालोक, भाषाभूषण, कविकल्पद्रुम आदि हैं। इनमें भी दो शैलियाँ श्रपनायी जाती हैं कभी कभी तो पूर्ण छंद ही उदाहरण होता है पर कभी कभी छंद की ऊपर वाली पंक्ति में लक्षण और नीचे वाली पंक्ति में उदाहरण। चंद्रालोक और भाषाभूषण आदि में अलंकार-निरूपण की यही दूसरी पद्धति अपनायी गयी है। इन मुक्तकों का विषय कुछ भी हो सकता है वह प्रेम का भाव हो सकता है, निवृत्ति की चेतना हो सकती है, नीति का कथन हो सकता है लेकिन इन सब भावनाओं को अभिव्यक्त करने वाले छंद

को स्वयंपूर्ण, अभिमंडित, और अपने आप में परिसमाप्त होना चाहिए ।<sup>१</sup> इस दृष्टि से हिंदी की प्राप्त सतसङ्गों में तुलसी और वृद्ध की सतसङ्गों को छोड़कर शेष प्रायः सभी शृंगारमूलक हैं, वज्र्यानी सिद्धों के कोप, परमात्मप्रकाश, कबीर की साखियाँ आदि सब रचनाएँ वैराग्यभावापन्न रचनाएँ हैं, अपभ्रंश काव्यत्रयी रहीम, वृद्ध आदि के मुक्तक प्रायः ही उपदेश और नीतिमूलक हैं । यह भावनाएँ वीरसात्मक भी हो सकती हैं जिसके प्रमाण में राजस्थानी का अधिकांश मुक्तक-साहित्य रखा जा सकता है । इस प्रकार विशुद्ध मुक्तक अपने सभी भेदोपभेदों के सहित प्रायः अगोचर, छंदमूलक और स्वयंपूर्ण मुक्तक-शैली है ।

**सघात-मुक्तक**—सघात-मुक्तक वे मुक्तक हैं जो एक ही व्यक्ति द्वारा अनेक पद्यों में एक ही विषय को लेकर लिखे जाते हैं । इनके दो भेद हैं विषय-निष्ठ या पर्यायबध और दूसरा विषयनिष्ठ । विषयनिष्ठ मुक्तक वे मुक्तक हैं जिनमें एक विशिष्ट वस्तु के प्रति आग्रह पाया जाय । सेनापति का पङ्क्तु वर्णन या देव का अष्टयाम इसी प्रकार की रचनाएँ हैं । इनमें वर्णन एक छंद में हमेशा अपूर्ण रहता है और आगे के छंदों में उसी वर्ण्य को पूरा किया जाता है । इसे हम पर्याय-बध भी कह सकते हैं । पर्याय-बध का अर्थ है कई छंदों का वह बध जिसमें एक ही वर्ण्य का नैरतर्य या पर्यायत्व हो ।

सघात मुक्तक का दूसरा भेद है प्रगीत मुक्तक । प्रगीत शब्द यहाँ अंग्रेजी के 'लिरिक' का समानार्थक है । कतिपय आलोचकों की मान्यता है कि हिंदी में प्रगीत आधुनिक छायावादी काव्य में ही पाश्चात्य प्रभाव के कारण लिखा गया और वे प्रगीत की सारी विशेषता उसकी आत्माभिव्यजकता ही मानते हैं । परंतु पाश्चात्य साहित्य में लिरिक अत्यंत व्यापक अर्थ में प्रयुक्त हुआ है । वह उतने व्यापक अर्थ में प्रयुक्त हुआ है जितने में संस्कृत के सारे मुक्तक साहित्य को समेट ले । डा० ए० बी० कीथ तथा डा० दासगुप्त और डा० डे आदि सब ने संस्कृत के अमरुशतक, आर्यासप्तशती, शृंगारशतक

---

१—Each stanza normally can stand by itself and serves to express one idea, be a sentiment of love, of resignation, or of policy, in complete and daintly finished form A History of Sanskrit Literature By A. B Keith • P. 178

आदि को लिरिक का नाम दिया है। लेकिन यहाँ प्रगीत मुक्तक को उतने व्यापक अर्थ में नहीं लिया जा रहा है। प्रगीत मुक्तक के निम्नलिखित तत्व होते हैं:—

१—गेयता ( भावतत्व और लयतत्व का सामंजस्य ) ।

२—आत्माभिव्यंजन ।

३—केंद्रीय भावना और अन्विति ।

भावतत्व के अभाव में ही लयतत्व शुद्ध संगीत बन जाता है और लय-तत्व के सर्वथा अभाव में भावतत्व प्रायः गद्यात्मक छद्-बंध हो जाता है जिसे पद्य कहा जा सकता है। प्रगीत मुक्तकों में भावतत्व और लयतत्व दोनों समंजस और सम अवस्था में रहते हैं। दूसरा तत्व है आत्माभिव्यंजन। यह सबसे प्रमुख प्रगीत तत्व है। प्रगीत काव्य में कवि चाहे जो और जैसा वर्ण्य विषय ले पर उसका वर्णन व्यक्तिनिष्ठ पद्धति से ही करेगा। वह जगत की प्रत्येक वस्तु के साथ अपने रागात्मक संबंध की अभिव्यक्ति करता है। यह रागात्मक अभिव्यक्ति कभी तो प्रच्छन्न होती है और कभी स्पष्ट। प्रच्छन्न पद्धति में वर्ण्यवस्तु या प्रस्तुत पृष्ठभूमि में रहता है और प्रक्षेप पद्धति ( प्रोजेक्शन ) के द्वारा वह अपनी भावनाओं को अन्य माध्यमों में आरोपित करके अभिव्यक्त करता है। सूरदास की गोपिकाओं का विरह-निवेदन और कुछ नहीं सूरदास का ही विरह-निवेदन है। संपूर्ण कृष्ण-भक्ति-साहित्य में प्रेम और विरहनिवेदन इसी प्रक्षेप-पद्धति के द्वारा हुआ है। लेकिन विनय आदि के पदों में यह कवि भी प्रत्यक्ष आत्मनिवेदन का सहारा लेते हैं। मीरा आदि के शृंगारिक पदों में विशुद्ध प्रगीतात्मक तत्व मिलते हैं। लेकिन प्राचीन प्रगीतों से नवीन प्रगीतों में काफी अंतर हो गया है—भावभूमि और उपस्थापन-पद्धति दोनों दृष्टियों से।

प्राचीन प्रगीत मध्यकालीन संगीत से विशेषतया अनुशासित है। उसमें कवि भक्त है, उसका हर्ष-विषाद, अभाव - अभियोग, विरह-मिलन, विनय-विराग सब कुछ भगवान के सुंदर रूप को आश्रय करके ही व्यक्त होता है। मध्यकालीन संगीत की टेक वाली व्यवस्था और परवर्ती प्रत्येक पंक्ति के तुक का उसी टेक के तुक पर अन्वित होना—यह प्राचीन प्रगीत की विशेषता है। कभी कभी ऐसा भी होता है कि टेक का तुक परवर्ती पंक्तियों के तुक से नहीं भी मिलता फिर भी संगीत का बंधन यथावत सुस्त रहता है। टेकवाली प्रथम



पंक्ति परवर्ती पंक्तियों से छोटी होती है। इसके अतिरिक्त प्राचीन मुक्तकों में परोक्ष और प्रक्षेप पद्धति अधिक अपनायी गई है। प्रत्यक्ष और सीधे निवेदन की शैली कम अपनाई गई है। नवीन मुक्तकों में कवि न तो भक्त है न तो उसका सारा निवेदन भगवानोन्मुख। वह विशुद्ध कवि है और उसके सम्मुख उसके प्राकृत युग-जीवन की समस्याएँ हैं। उसका मन आज अधिकाधिक व्यक्तिवादी हो गया है। अनुकूल या प्रतिकूल सामाजिक परिवेश की प्रतिक्रिया से ही उसके गीतों का जन्म होता है। मध्यकालीन प्रगीतकार जब अपने सारे व्यक्तिनिष्ठ आत्मनिवेदन के द्वारा भी सामाजिक हृदय को सतुष्ट करता था तो आज की आत्माभिव्यक्ति अधिकांश में एक विशेष वर्ग को ही सतुष्ट कर पाती है और व्यक्तिवादी है। शैली की दृष्टि से भी नवीन और प्राचीन प्रगीतों में बहुत अधिक अंतर हो गया है।

प्रबंध-मुक्तक—किसी कथा के किसी घटना या प्रसंग को, आधार बनाकर लिखे गए भावात्मक लघुकाव्य को प्रबंध-मुक्तक कहते हैं। ये दो प्रकार के होते हैं प्रथम, एकार्थ प्रबंध-मुक्तक, द्वितीय मुक्तक-प्रबंध। एकार्थ प्रबंध-मुक्तक वे प्रबंध-मुक्तक हैं जिनमें एक ही विषय को लेकर एक खडकाव्यात्मक प्रबंध लिखा जाय पर जिसकी कथा अत्यंत लघु और क्षीण हो और काव्य भावात्मक और व्यक्तिनिष्ठ शैली में लिखा गया हो। ऐसे काव्यों को कुछ लोग 'लिरिक' और कुछ लोग खडकाव्य मानते हैं। लेकिन उनकी आत्मा और विषयवस्तु चूँकि संपूर्णतया प्रगीतात्मक (लिरिकल) होती है इसलिए उन्हें अतत्त्व प्रबंधात्मक मुक्तक मानना ही उचित होगा। अर्थ की एकता और एकान्विति ऐसी रचनाओं में प्रधान वस्तु होती है। इस शैली के सर्वोत्तम काव्यों में 'मेघदूत' और 'आँसू' का नाम लिया जा सकता है। इनमें विस्तृति अवश्य खडकाव्यात्मक होती है पर मूल प्रेरणा भावात्मक होती है। इनमें धाराप्रवाह व्यक्तिनिष्ठ ढंग का होगा। तन्मयता, आवेग सब प्रगीतात्मक कोटि के होंगे। लगभग इसी शैली का काव्य संदेशरासक भी है। इसमें भी पथिक को संदेश देने वाली विरहिणी का वक्तव्य-विषय प्रगीतात्मक है, और विषय की एका न्विति भी प्रगीतों जैसी है। इसमें नवीनता है तो इतनी कि इसकी उपस्थापना लगभग संपूर्णतया प्रबंधात्मक है। वही साजसज्जा, कथोपकथन की वही अधिकता, उहात्मक अलंकारों का प्रयोगाधिक्य यह सब संदेशरासक में मिलता है लेकिन इन सब के भीतर भी उस अतिशय 'कोमलांगी मृगाक्षिणी, पिकवचनी विरहिणी' का अनन्य करुण विरह-विह्वल हृदय स्पष्ट हुआ है - यह

अपने आप में विशुद्ध प्रगीतात्मक तत्व है। इस प्रकार हम 'संदेश-रासक' को भी एकार्थ निर्वाहक प्रबंध मुक्तक कह सकते हैं।

प्रबंध-मुक्तक से किंचित भिन्न मुक्तक - प्रबंध होता है। प्रबंध-मुक्तक में यदि उपस्थापन शैली प्रवधात्मक होती है और वक्तव्य-विषय प्रगीतात्मक तो मुक्तक-प्रबंध में उपस्थापन शैली मुक्तकात्मक पर वक्तव्य-विषय कथाश्रयी। 'सूरसागर' इस प्रकार का सर्वोत्तम उदाहरण है। सूरसागर में श्रीमद्भागवत के दशम स्कंध की कथाधारा सूर का उपजीव्य है पर वे उसे नवीन प्रसंगोद्भावनाओं के साथ बीच-बीच में तोड़ देते हैं और एक-एक कड़ी को लेकर मनचाही पद-रचना करते हैं। यहाँ प्रबंध तोड़कर मुक्तकों में अभिव्यक्त किया गया है और प्रबंध-मुक्तक की शैली में मुक्तक ही फैलाकर प्रबंध की विस्तृति को पहुँचा दिया जाता है।

मुक्तक और आख्यान-गीत—इन दोनों से भिन्न है आख्यान गीतात्मक या वीरगीतात्मक मुक्तक ( Ballad lyric ) पाश्चात्य साहित्य में समवेत काव्य ( कोरस ) और वीरगीत ( वैलेड ) प्रगीत-काव्य के ही अंतर्गत लिए गए हैं। यह वस्तुतः आदिम काव्यरूप हैं। मानव-सभ्यता के अत्यंत आरंभ में मानव-समाज अपने हर्ष-विषाद को सामूहिक ढंग से नृत्य, गीत, वाद्य आदि के साथ व्यक्त करता था। जैसा कि कहा जा चुका है सभ्यता की वृद्धि के साथ नृत्य अलग हो गया, वाद्य अलग और गान अलग। यह गान विशुद्ध लिरिक नहीं था बल्कि कथात्मक था। यही कथा निकलकर आगे आई और प्रबंध काव्यों, पुराणों आदि में विस्तृत हो गई। लेकिन कथात्मक गीत का वाद्य के साथ गान आज भी प्रचलित है। यही वीरगीत या आख्यान-गीत है। इस प्रकार के आख्यान गीत में व्यक्ति-तत्व बिल्कुल अप्रधान रहता है और समाज का सामूहिक व्यक्तित्व प्रधान हो जाता है। इस प्रकार के गानों का अवश्य ही एक समृद्ध युग रहा होगा। स्टीनथाल नामक जर्मन पंडित के अनुसार एक पूरी जाति ( race ) काव्य-रचना कर सकती है। व्यक्ति तो सुदीर्घ काल के विकास और संस्कृति का निष्कर्ष है लेकिन आदिम जातियों तो मनुष्यों के समूह हैं। मनोवेग, उत्तेजन, भाव-वृत्ति की दृष्टि से आदिम असभ्य मनुष्यों में आज की तरह विषमता नहीं थी, उनमें अपेक्षाकृत समता थी—जो एक की अनुभूति थी वही सबकी। एक सामान्य रचनात्मक प्रेरक वृत्ति ही संगीत और कविता के स्फुरण का कारण बन जाती थी।<sup>१</sup> आख्यान

---

१—... ..a whole race can make poems. The individual is the outcome of culture and long ages of

गीति के मूल बिंदुओं की स्थापना करते हुए श्री डब्ल्यू० पी० केर का कहना है कि 'आख्यान-गीति एक प्रगीतात्मक वर्णनप्रधान काव्य होता है। सभी आख्यान गीतियाँ प्रगीतात्मक होती हैं जो या तो स्वयं प्रसिद्ध मूल वाली होती हैं या जो जनकाव्य के लोकप्रिय रूपों को ग्रहण करके चलती हैं। इनका प्रसार सपूर्ण जाति भर में होता है। यह केवल एक वर्णनात्मक काव्य नहीं है बल्कि यह प्रगीतात्मक काव्यरूप में वर्णनात्मक कविता है या फिर वर्णनात्मक शरीर में प्रगीतात्मक कविता है।'

हिंदी में 'आलखखर' इस कोटि का सर्वोत्तम काव्य माना जाता है। बीसलदेव रासो भी एक हृद तक आख्यानगीतिपरक काव्य है। इन आख्या-नक गीतियों में कथा-धारा का वेग अत्यधिक होता है यद्यपि इनमें भी कुछ मार्मिक स्थलों पर रुकने की प्रवृत्ति पाई जाती है। हिंदी के विद्वानों का समर्थन भी इन काव्यों को गीतिरूप में प्राप्त हुआ है। डा० रामकुमार चर्मा ने अपने 'हिंदी साहित्य के आलोचनात्मक इतिहास' में बीसलदेव रासो को

development while primitive races show simply an aggregate of men Sensation, impulse and senti-ment must be quite uniform in the uncivilized community—what one feels all feel A common cre-ative sentiment throws out the word and makes poetry.

१—'Ballad is here taken as meaning a lyrical narrative poem (all ballads are lyrical ballads) either popular in its origin or using the common forms of popular poetry and fitted for oral circu-lation through the whole of a community. It is not a narrative poem only, it is narrative poem lyrical in form or a lyrical poem with a narrative body in it.

Forms and styles in Poetry. By W. P. Ker.  
P. 3.

‘गीति ग्रंथ’ माना है। उनके अनुसार इस रासो को अपभ्रंश भाषा से सद्यः विकसित हिंदी का ग्रंथ कहने में किसी प्रकार की आपत्ति नहीं होनी चाहिए।<sup>१</sup> आल्हखंड को पं० रामचंद्र शुक्ल ने वीरगीति<sup>२</sup> और डा० रामकुमार वर्मा ने ‘वीर रस प्रधान एक गीतिकाव्य’<sup>३</sup> कहा है। इन विद्वानों का मत सर्वथा सही होते हुए भी इस प्रकार के वीर काव्यों को प्रबंधात्मक ही मानना चाहिए। इसमें न तो व्यक्तित्व उभरता है न तो इनकी प्रवृत्ति प्रगीतात्मक होती है। कथा का दुर्वार वेग इसको प्रबंध ही कहने के लिए बाध्य करता है। इसी कारण आख्यानक गीति या वीरगीति को यहाँ मुक्तक के अंतर्गत नहीं लिया गया है।

### मुक्तक और लोकगीत

प्रेरणा और प्रभाव की दृष्टि से (फोक सांग) गीति से मिलता जुलता है। दोनों में लोकजीवन की वह अनुभूतियाँ व्यक्त होती हैं जो लोकप्रिय योद्धाओं, व्यापक प्रभावशाली प्रेरकघटनाओं, आदि से अस्तित्व पाती हैं। मुक्तक से लोकगीतों का वास्तविक संबंध जानने के पूर्व लोकगीतों का स्वभाव-परिचय कर लेना विशेष उचित होगा। सर्वप्रथम सन् १८४६ ई० में फोकलोर शब्द के प्रयोक्ता डब्ल्यू० जी० टामस ने इसकी व्याख्या में कहा था कि ये लोकगीत ‘सभ्य राष्ट्रों के असंस्कृत वर्गों के परंपरागत ज्ञान’<sup>४</sup> से संबद्ध होते हैं। इसमें लोक-जीवन के परंपरागत सौंदर्य-बोध संबंधी अभिव्यक्तियों की मौखिक और लिखित परंपराओं का सन्निवेश हो जाता है।<sup>५</sup> यह एक सामान्य विरासत होती थी जिसे धनी और निर्धन,

१—हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास पृ० ६६-७०।

२—हिंदी-साहित्य का इतिहास पृ० ३२।

३—हिंदी-साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास पृ० १०३।

४—“.....Traditional learning of the uncultured classes of civilised nations. Encyclopedia Britannica, Vol. X. Folklore.

५—The term is normally confined to the spoken or written traditions of a people, to traditional aesthetic expressions—Dictionary of World Literature, P. P. 242-48.

अशिक्षित और शिक्षित, पुरुष और स्त्री सब ने समृद्ध किया है। लोकगीत विकसनशील होते हैं और निरंतर परिवर्तमान। इस परिवर्तन की प्रक्रिया में ये बराबर अभिनव माधुर्य प्राप्त करते रहते हैं।<sup>१</sup> इन लोकगीतों की प्रधान विशेषताएँ होती हैं इनका निवैयक्तिक जनकान्य होना, प्रायः मौखिक परपराओं में सुरक्षित रहना तथा बराबर शिष्ट-साहित्य को प्रभावित करना। इस प्रकार के साहित्यपरिगृहीत लोकगीतों का सबसे सुंदर उदाहरण 'ढोला मारू रा दूहा' है।

यदि ऐतिहासिक दृष्टि से देखा जाय तो इन आदिम काव्यरूपों से ही मुक्तकों का जन्म हुआ होगा। आरंभ में जब मानव-समाज में साम्यवादी अवस्था रही होगी तो ये गीत उन आख्यानक गीतियों के रूप में रहे होंगे जिनका सकेत किया जा चुका है। लेकिन कालांतर में उत्पादन के साधनों में सूक्ष्मता के आगमन के साथ-साथ व्यक्तिगत पूजा और व्यक्तिवाद का प्रसार हुआ होगा। फलतः इन्हीं लोकगीतों के लघु रूपों को उन वैयक्तिक सुख-दुख की अनुभूतियों से पूर्ण किया गया होगा जो अपने सार्वजनिक स्वभाव को एकदम नहीं खो चुकी होंगी। साहित्य का विकास होने पर इन्हीं सांगीतिक लघु रूपों को छदात्मक परिणति देकर शिष्ट मनोभावों की अभिव्यक्ति का साधन बनाया गया होगा। निश्चित बंध वाले छंदों में बँधकर लोकस्वर लोककान्य की स्वच्छदता से बहुत कुछ दूर हो जाता है पर पद, गीत और प्रगीत वाले काव्यरूपों में वह अधिक सुरक्षित रहता है। गाथा, श्लोक, आर्या आदि में उतनी लोकगीतात्मकता नहीं है जितनी जयदेव के गीतगोविंद तथा विद्यापति और सूर के पदों में। तात्पर्य यह कि लोकगीतों से मुक्तक-साहित्य को बराबर छंद मिले हैं। इनका सीधा रूप हिंदी के पदों और प्रगीतों में विकसित हुआ है।




---

१—This is a common heritage to which the rich and poor, educated and illiterate, men and women, have contributed a share. The body of folk-songs has grown, everchanging but always acquiring fresh sweetness.—The Folk Songs of the Singhalese By N. D. Wijesekera, Proceedings and transactions of the All-India Oriental Conference. 1936-44.

विकासक्रम की पृष्ठभूमि



भारतीय इतिहास का संपूर्ण मध्ययुग सामंती सभ्यता का काल है। अंतिम हिंदू-सम्राट् हर्षवर्द्धन की मृत्यु से यह काल आरंभ होकर मुगल साम्राज्य के पतन तक प्रसरित है। इस काल के पूर्व की पंद्रह सोलह शताब्दियों का इतिहास भी सामाजिक दृष्टि से सामंतवादी ही था परंतु उसमें पतनशीलता न होकर विकासोन्मुखता और नवोन्मेषशालिता अधिक थी। भारतवर्ष में सामंतवाद का आरंभिक रूप-गठन गौतम बुद्ध के अवतरण के पूर्व ही हो चुका है। इस समय का सामंत लोक-जीवन का प्रिय नायक था उसके जीवन के दुःख-सुख में साझी होकर उसका पोषण और तोषण करने वाला। रामायण और महाभारत काव्यों में हमें जिस प्रकार के क्षेत्रीय राजाओं की चर्चा मिलती है वे यही लोकप्रिय जननायक हैं। इस काल में विशेष लक्ष्य करने की बात यह है कि सामंत लोक से अत्यधिक संयुक्त थे। लेकिन गौतम बुद्ध से आरंभ होकर हर्षवर्द्धन तक फेलने वाले सामंत-समाज के विकासोन्मुख काल में राजाओं की क्षेत्रीयता और पारस्परिक स्वतंत्रता बड़ी बड़ी साम्राज्यवादी शक्तियों के अस्तित्व में आने से रूप बदलने लगी। उनकी क्षेत्रीयता और स्वतंत्रता अत्यधिक सीमित हो गयी, कहीं-कहीं समाप्त भी हो गयी। मौर्य-साम्राज्य और गुप्त-साम्राज्य के प्रतापी शासकों का राज्य-विस्तार इन्हीं क्षेत्रीय सामंतों और राजाओं को समाप्त करके हुआ था। इस काल की ऐतिहासिक घटनाओं का सामंतवाद पर जो असर पड़ा वह यह कि सामंत वर्ग जनता से दूर होता चला गया। फलतः वह लोक स्तर से भी दूर हो गया। इसी काल में हमें संस्कृत के काव्यों और नाटकों की गौरवशाली परंपरा का दर्शन होता है।

इस काल के आरंभ में ही कुछ ऐसे महत्वपूर्ण ग्रंथ मिलते हैं जिन्होंने भारतीय भाषा और साहित्य को सबसे अधिक प्रभावित किया। प्रथम था पाणिनीय व्याकरण, दूसरा था वात्स्यायन का कामसूत्र और तीसरा था भरत का नाट्यशास्त्र। इन तीनों ग्रंथों के कर्ताओं ने इन ग्रंथों की पूर्ववर्ती परंपरा का भी संकेत किया है पर प्राप्त साहित्य के आरंभ में इन्हीं का स्थान है। पाणिनीय व्याकरण ने वैदिक संस्कृत के प्रयोगों और लोकव्यवहृत रूपों को नियमबद्ध करके विश्व का सबसे अधिक व्यवस्थित और वैज्ञानिक व्याकरण



प्रस्तुत किया। व्याकरण की दृष्टि से अद्वितीय महत्व का होते हुए भी अष्टाध्यायी के द्वारा कुछ शताब्दियों में ही भाषा का सहज प्रवाह बँध गया। किस प्रकार यह व्याकरणसम्मत लौकिक संस्कृत धीरे धीरे पंडित समाज और राजन्य वर्ग की वस्तु बनती जाकर लोक भाषाओं के बढ़ने का कारण बन गई यह आगे चलकर दिखाया जाएगा। इसके बाद वात्स्यायन का कामसूत्र आता है जिसने समूचे भारतीय वाङ्मय के शृंगार-तत्त्व को सर्वाधिक प्रभावित किया। कामसूत्र तत्कालीन सामंती समाज और संस्कृति के संपूर्ण कलात्मक और विलासी जीवन के साधारण पक्षों को एक नियम-शृंखला के रूप में उपस्थित करता है। सामंतों के अंतःपुर, राज्य-प्रासाद, बहिर्जीवन इत्यादि का सुविस्तृत परिचय कामसूत्र से हो जाता है। जो कुछ कमी रह जाती है उसे भरत मुनि का नाट्य-शास्त्र पूरा कर देता है। रस, नायक-नायिका भेद, अन्य प्रकार के पात्रों, रंगमंच, नृत्य, विभिन्न प्रकार की परिवेशगत अलंकृतियों के निर्देश के रूप में भरत मुनि ऐसा बहुत कुछ दे गए जो न केवल संपूर्ण भारतीय नाट्य-साहित्य को वरन् संपूर्ण भारतीय काव्य-साहित्य को भी प्रभावित करता है। यदि हम कौटिल्यकृत अर्थशास्त्र को भी जोड़ लें तो विकासोन्मुख सामंतकाल के राजनीतिक जीवन के विविध रूपों की पृष्ठभूमि में निहित तत्त्वदर्शन का भी परिचय मिल जाएगा। उस कूटनीति में विपक्षन्याय तथा सामाजिक जीवन में परकीयाय भी आदिष्ट थीं। कौटिल्य की ईर्ष्य व्यवस्थाओं का प्रभाव भी अनेक परवर्ती संस्कृत काव्यों पर किसी न किसी रूप में पड़ा।

मौर्य-साम्राज्य के पतन के पश्चात् अचानक भारतीय इतिहास तिमिराच्छन्न हो जाता है। इतिहासकार अत्यंत अपर्याप्त प्रमाणों के आधार पर इस काल का चित्र उपस्थित करता है। १८८३ ई० ऐहिकतापरक काव्यों का मैं सुप्रसिद्ध पुरातत्वज्ञ मैक्समूलर ने अपना वह श्रारम्भ गाथा सप्तशती प्रसिद्ध मत उपस्थित किया जिसमें कहा गया था कि यवनों, पार्थियनों और शकों आदि के द्वारा उत्तर-पश्चिम भारत पर बार बार आक्रमण होते रहने के कारण कुछ काल के लिए संस्कृत में साहित्य बनना बंद हो गया था। कालिदास के युग से, नए सिरे से संस्कृत भाषा की पुनः प्रतिष्ठा हुई और उसमें एक अभिनव ऐहिकतापरक स्वर सुनाई देने लगा ( इंडिया, १८८३ ई० पृ० २८१ )<sup>१</sup>। इस मत का

१—A History of Sans. Lit. by Dr. A. B. Keith, quoted on the P. 39.

अनेक विद्वानों ने खंडन किया। डा० कीथ ने ऐहिकतापरक कविता के मूलस्रोत को वैदिक-साहित्य में खोजा है फिर भी उनका कहना है कि यह मत इस रूप में अब भी प्रचलित है कि उक्त पुनः प्रतिष्ठा के युग के पहले तक संस्कृत भाषा ऐहिकतापरक भावों के लिए बहुत कम प्रयुक्त होती थी। ऐसे भावों का प्रधान वाहक प्राकृतभाषा थी। प्राकृत की ही पुस्तकें बाद में चलकर ब्राह्मणों द्वारा संस्कृत में अनूदित हुईं।<sup>१</sup> डा० डे ने भी स्वीकार किया है कि 'प्रेम कविता सुसंस्कृत और सम्मान्य कविता में नहीं ली गई होती यदि हाल की सप्तशती ने अपना आकर्षण न पैदा किया होता। इस सप्तशती के चरण अतिशय ऐहिकतापरक हैं। यह मनोभाव निश्चित रूप से लोकमनोभाव है जो कम से कम प्राकृत भाषा में सुरक्षित है।<sup>२</sup> इसके पूर्व संस्कृत के प्राप्त साहित्य में यह मनोभाव काव्य का चरमसाध्य बनकर कभी नहीं आया। डा० डे के अनुसार संस्कृत की कोई रुढ़ि प्राकृतसत्तसई में नहीं है बल्कि प्राकृत काव्य की ही रुढ़ियाँ परवर्ती संस्कृत काव्यों में अबाध रूप से गृहीत हुई हैं।<sup>३</sup> इस प्रकार के ग्रंथों में कालिदास की रचनाओं के ऐहिकतापरक तत्वों, अमरु के शतक तथा गोवर्द्धन की आर्यासप्तशती आदि को लिया जा सकता है। असंभव नहीं है कि गीतगोविंद पर भी उसका प्रभाव पड़ा हो। निष्कर्ष यह कि ईसवी सन् के आसपास भारतवर्ष में आभीर, पार्थियन, यवन, शक, सिथियन, हूण आदि अनेक ज्ञात-अज्ञात जातियों और उनकी विभिन्न संस्कृतियों का आगमन हुआ। इतिहास साक्षी है कि विराट और अदस्य पाचनशक्ति वाली भारतीय संस्कृति ने इन सबको आत्मसात् कर लिया। इन विदेशी जातियों ने भारतीय साहित्य और संस्कृति को ऐसे विदेशागत जातियों अनेक-तत्त्व दिए जिनमें से बहुत कम तत्वों से आज और गाथा सप्तशती का इतिहासकार परिचित है। ऐसी ही कुछ पूर्व की शताब्दियों में हिमालय के पाददेश में बसने वाली यक्ष, गंधर्व, किन्नर नामक समृद्ध कला-चेतना वाली विलासप्रिय जातियाँ भी आर्यों से मिली थीं। परंतु उनकी कला-चेतना परवर्ती विदेशी जातियों के मनोभावों से पृथक् थी। हाल की सत्तसई में मिलने वाली कविता इन्हीं पूर्ववर्ती विदेशागत जातियों के मनोभावों से पूर्ण है। इनमें एक प्रकार के-

१—Ibid, P. 39.

२—History of Sans. Lit. Vol. I By Dasgupta & De. P. 156.

३—Ibid., P 157.

प्रस्तुत किया। व्याकरण की दृष्टि से अद्वितीय महत्व का होते हुए भी अष्टाध्यायी के द्वारा कुछ शताब्दियों में ही भाषा का सहज प्रवाह बँध गया। किस प्रकार यह व्याकरणसम्मत लौकिक संस्कृत धीरे धीरे पड़ित समाज और राजन्य वर्ग की वस्तु बनती जाकर लोक भाषाओं के बढ़ने का कारण बन गई यह आगे चलकर दिखाया जाएगा। इसके बाद वात्स्यायन का कामसूत्र आता है जिसने समूचे भारतीय वाङ्मय के शृंगार-तत्त्व को सर्वाधिक प्रभावित किया। कामसूत्र तत्कालीन सामंती समाज और संस्कृति के संपूर्ण कलात्मक और विलासी जीवन के साधारण पक्षों को एक नियम-शृंखला के रूप में उपस्थित करता है। सामंतों के अंतःपुर, राज्य-प्रासाद, वहिर्जीवन इत्यादि का सुविस्तृत परिचय कामसूत्र से हो जाता है। जो कुछ कमी रह जाती है उसे भरत मुनि का नाट्य-शास्त्र पूरा कर देता है। रस, नायक-नायिका भेद, अन्य प्रकार के पात्रों, रंगमंच, नृत्य, विभिन्न प्रकार की परिवेशगत अलंकृतियों के निर्देश के रूप में भरत मुनि ऐसा बहुत कुछ दे गए जो न केवल संपूर्ण भारतीय नाट्य-साहित्य को वरन् संपूर्ण भारतीय काव्य-साहित्य को भी प्रभावित करता है। यदि हम कौटिल्यकृत अर्थशास्त्र को भी जोड़ लें तो विकासोन्मुख सामंतकाल के राजनीतिक जीवन के विविध रूपों की पृष्ठभूमि में निहित तत्त्वदर्शन का भी परिचय मिल जाएगा। उस कूटनीति में विपक्षन्याय तथा सामाजिक जीवन में परकीयाएँ भी आदिष्ट थीं। कौटिल्य की इन व्यवस्थाओं का प्रभाव भी अनेक परवर्ती संस्कृत काव्यों पर किसी न किसी रूप में पड़ा।

मौर्य साम्राज्य के पतन के पश्चात् अचानक भारतीय इतिहास तिमिराच्छन्न हो जाता है। इतिहासकार अत्यंत अपर्याप्त प्रमाणों के आधार पर इस काल का चित्र उपस्थित करता है। १८८३ ई०

ऐहिकतापरक काव्यों का मैं सुप्रसिद्ध पुरातत्त्वज्ञ मैक्समूलर ने अपना वह आरम्भ गाथा सप्तशती प्रसिद्ध मत उपस्थित किया जिसमें कहा गया था कि यवनों, पार्थियनों और शकों आदि के द्वारा

उत्तर-पश्चिम भारत पर बार बार आक्रमण होते रहने के कारण कुछ काल के लिए संस्कृत में साहित्य बनना बंद हो गया था। कालिदास के युग से, नए सिरे से संस्कृत भाषा की पुनः प्रतिष्ठा हुई और उसमें एक अभिनव ऐहिकता-परक स्वर सुनाई देने लगा (इडिया, १८८३ ई० पृ० २८१)<sup>१</sup>। इस मत का

---

१—A History of Sans. Lit. by Dr. A. B. Keith, quoted on the P. 39

अनेक विद्वानों ने खंडन किया। डा० कीथ ने ऐहिकतापरक कविता के मूलस्रोत को वैदिक-साहित्य में खोजा है फिर भी उनका कहना है कि यह मत इस रूप में अब भी प्रचलित है कि उक्त पुनः प्रतिष्ठा के युग के पहले तक संस्कृत भाषा ऐहिकतापरक भावों के लिए बहुत कम प्रयुक्त होती थी। ऐसे भावों का प्रधान वाहक प्राकृतभाषा थी। प्राकृत की ही पुस्तकें बाद में चलकर ब्राह्मणों द्वारा संस्कृत में अनूदित हुईं।<sup>१</sup> डा० डे ने भी स्वीकार किया है कि 'प्रेम कविता सुसंस्कृत और सम्मान्य कविता में नहीं ली गई होती यदि हाल की सप्तशती ने अपना आकर्षण न पैदा किया होता। इस सप्तशती के चरण अतिशय ऐहिकतापरक हैं। यह मनोभाव निश्चित रूप से लोकमनोभाव है जो कम से कम प्राकृत भाषा में सुरक्षित है।<sup>२</sup> इसके पूर्व संस्कृत के प्राप्त साहित्य में यह मनोभाव काव्य का चरमसाध्य बनकर कभी नहीं आया। डा० डे के अनुसार संस्कृत की कोई रुढ़ि प्राकृतसत्तसई में नहीं है बल्कि प्राकृत काव्य की ही रुढ़ियाँ परवर्ती संस्कृत काव्यों में अबाध रूप से गृहीत हुई हैं।<sup>३</sup> इस प्रकार के ग्रंथों में कालिदास की रचनाओं के ऐहिकतापरक तत्वों, अमरु के शतक तथा गोवर्द्धन की आर्यासप्तशती आदि को लिया जा सकता है। असंभव नहीं है कि गीतगोविंद पर भी उसका प्रभाव पड़ा हो। निष्कर्ष यह कि ईसवी सन् के आसपास भारतवर्ष में आभीर, पार्थियन, यवन, शक, सिथियन, हूण आदि अनेक ज्ञात-अज्ञात जातियों और उनकी विभिन्न संस्कृतियों का आगमन हुआ। इतिहास साक्षी है कि विराट और अदम्य पाचनशक्ति वाली भारतीय संस्कृति ने इन सबको आत्मसात् कर लिया। इन विदेशी जातियों ने भारतीय साहित्य और संस्कृति को ऐसे विदेशागत जातियों अनेक तत्व दिए जिनमें से बहुत कम तत्वों से आज और गाथा सप्तशती का इतिहासकार परिचित है। ऐसी ही कुछ पूर्व की शताब्दियों में हिमालय के पाददेश में बसने वाली यक्ष, गंधर्व, किन्नर नामक समृद्ध कला-चेतना वाली विलासप्रिय जातियाँ भी आर्यों से मिली थीं। परंतु उनकी कला-चेतना परवर्ती विदेशी जातियों के मनोभावों से पृथक् थी। हाल की सत्तसई में मिलने वाली कविता इन्हीं पूर्ववर्ती विदेशागत जातियों के मनोभावों से पूर्ण है। इनमें एक प्रकार के-

१—Ibid, P. 39.

२—History of Sans. Lit. Vol. I By Dasgupta & De. P. 156.

३—Ibid., P 157.

स्वच्छंदतामूलक ( रोमैंटिक ) लोकजीवन का सहजोल्हास है। डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी ने सप्तशती के वक्तव्य-विषय पर लिखा है कि इसमें जीवन की छोटी-मोटी घटनाओं के साथ एक ऐसा निकट संबध पाया जाता है जो इसके पूर्ववर्ती संस्कृत साहित्य में बहुत कम मिलता है। प्रेम और करुणा के भाव, प्रेमियों की रसमयी क्रीड़ाएँ और उनका घात-प्रतिघात इस ग्रंथ में अतिशय जीवित रूप में प्रस्फुटित हुआ है। अहीर और अहीरिनों की प्रेम-गाथाएँ, ग्राम वधूतियों की शृंगार चेष्टाएँ, चक्की पीसती हुई या पौधों को सींचती हुई सुदरियों के मर्मस्पर्शी चित्र, विभिन्न ऋतुओं के भावोत्तेजन आदि बातें इतनी जीवित, इतनी सरस और इतनी हृदयस्पर्शी हैं कि पाठक बरबस इस सरस काव्य की ओर आकृष्ट होता है। भारतीय काव्य का आलोचक इस नई भावधारा को भुला नहीं सकता। यहाँ वह एक अभिनव जगत में पदार्पण करता है जहाँ आध्यात्मिकता का झमेला नहीं है। कुश और वेदिका का नाम नहीं सुनाई देता, स्वर्ग और अपवर्ग की परवा नहीं की जाती, इतिहास और पुराण की टुहाई नहीं दी जाती और उन सब बातों को भुला दिया जाता है जिसे पूर्ववर्ती साहित्य में महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त था।<sup>१</sup> परंतु इस काव्य को एकदम लोकसाहित्य ( फोक लिटरेचर ) नहीं मानना चाहिए। डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी के अनुसार उसका स्फिरिट नया है पर भाषागत और भावगत वह सतर्कता इसमें भी है जो संस्कृत कविता की जान है। इस नई धारा का पूर्ण विकास हिंदी-साहित्य में हुआ है।<sup>२</sup> डा० डे ने भी इस बात को स्वीकार किया है।<sup>३</sup>

यह चर्चा हाल की सप्तशती अर्थात् ईसा की दूसरी या तीसरी शताब्दी के आस-पास की है। इसी समय भारतीय राजनीति के रंगमंच पर भारत के स्वर्णयुग गुप्तकाल का उदय होता है। इस गुप्त-काल और समय ब्राह्मण-धर्म, संस्कृत-साहित्य और भारतीय साहित्य-भारतीय कलाएँ वेग से उन्नति करने लगती हैं। कुषाण साहित्य के चरम सम्राटों के अवशेष एकदम उच्छिन्न किए जाने लगते हैं। साम्राज्य के विस्तार के साथ ही साथ देश का

१—हिंदी साहित्य की भूमिका, डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी पृ० ११३।

२—वही, पृ० ११३।

३—History of Sanskrit Lit. by Dasgupta and De. P. P 156-57.

आर्थिक विकास भी संभव होने लगता है। आर्थिक दृष्टि से सुसंपन्न, राजनीतिक दृष्टि से सुरक्षित भारतीय-साम्राज्य में साहित्य और कला-शिल्प की उन्नति स्वाभाविक थी। फलतः उन कवियों का उदय और उन काव्यों का सर्जन होता है जिन्हें हम संस्कृत-साहित्य का गौरव मानते हैं। भारतीय साहित्य में गुप्त युग की महत्वपूर्ण देन है। शताब्दियाँ और सहस्राब्दक बीत गए पर आज भी भारतीय जीवन में गुप्त सम्राट घुले हुए हैं। केवल इसलिए नहीं कि विक्रमादित्य और कालिदास की कहानियाँ भारतीय लोकजीवन का अविच्छेद्य अंग बन गयी हैं। बल्कि इसलिए कि आज के भारतीय धर्म, समाज, आचार-विचार, क्रिया-कांड आदि में सर्वत्र गुप्तकालीन साहित्य की अमिट छाप है। जो पुराण और स्मृतियाँ तथा शास्त्र निरसंदिग्ध रूप से आज प्रमाण माने जाते हैं वे अंतिम तौर पर गुप्तकाल में ही रचित हुए थे, वे आज भी भारतवर्ष का चित्त-हरण किए हुए हैं, जो शास्त्र उन दिनों प्रतिष्ठित हुए थे वे आज भी भारतीय चिन्ता-स्रोत की गति दे रहे हैं। गुप्त-युग के बाद भारतीय मनीषा की मौलिकता भोयी हो गयी। टीकाओं और निबंधों का युग शुरू हो गया। टीकाओं की टीका और उसकी भी टीका, इस प्रकार मूलग्रंथ की टीकाएं छः छः आठ-आठ पुस्त तक चलती रहीं।<sup>१</sup>

इस विकासोन्मुख सामंतवादी समाज का विकास अंतिम हिंदू-सम्राट हर्षवर्द्धन तक होता है। रुद्रदामा के गिरनार के शिलालेख ( १५० ई० ) में प्रयुक्त अलंकृत गद्य, पश्चातवर्ती सम्राट समुद्रगुप्त के प्रयाग स्तंभ-लेख पर क्षोभित हरिषेण का गद्य-पद्य सामंतवादी समाज का मिश्रित विजयोल्लेख ( ५३० ई० ) उस बढ़ती हुई अंतिम चरण आलंकारिक प्रवृत्ति की सूचना देते हैं जो विकासोन्मुख सामंतवादी युग में होता है। इस सुंदर आलंकारिक प्रवृत्ति और भारतीय जीवन की नवनवोन्मेषशाली संस्कृति की श्रेष्ठ अभिव्यक्ति कालिदास ने की। कालिदास में श्रेष्ठ कला, श्रेष्ठ वस्तु तथा श्रेष्ठ तत्त्व-दर्शन का सामंजस्य और संतुलन है इसीलिए कालिदास भारतीय काव्य के शीर्षस्थ कवि माने जाते हैं। परंतु कालिदास के पश्चात भारतीय कवि अलंकरण की ओर झुकता गया और उदात्त जीवन की अभिव्यक्ति से दूर होता गया।

इस मोड़ को हम एक दृष्टि से और देख सकते हैं। ईसा की तीसरी चौथी शताब्दी तक पवित्रताभिमानि आर्यों ने अपने महत्वपूर्ण स्मृतिग्रंथ रच लिए थे। इन स्मृतियों का मूल उद्देश्य था स्मृतिशासित समाज वर्णाश्रम धर्म के आचार-विचारों का विस्तृत निरूपण। की अलंकारशासित प्राथमिक स्मृतियों में उच्चवर्ण वालों का निम्नवर्ण अभिव्यक्ति वालों की कन्याओं से विवाह विधिसमर्थित था परन्तु परवर्ती स्मृतियों ने इस अनुलोम विवाह-संबंध को रोक दिया। लोक-जीवन में प्रेम की स्वच्छंदता वाला प्राणशाली तत्व समाप्त होने लगा। यही कारण है कि जब पूर्ववर्ती रामायण तथा महाभारत महाकाव्य एवं शूद्रक और भास की कृतियाँ अधिक स्वच्छंद और अधिक सहज भावानुरूपिणी हैं तो परवर्ती संस्कृत के काव्य और नाटक अधिक अलंकृत और सकीर्ण जीवन के परिचायक। कालिदास को हम अपवाद के रूप में ले सकते हैं जिनमें प्रेम के स्वच्छंद रूप का आभास बराबर मिलता है।

सहज और स्वच्छंद प्रेम मानव-जीवन का इतना भावमय और छद्मोन्मय व्यापार है जो अपने आप में अनेक गौरवशाली रचनाओं की सभावना रखता है। स्मृतिशासित समाज में इस प्रथा का उच्छेद हो गया। ब्राह्मविवाह-पद्धति को मान्यता मिली जिसमें स्वयंवरण न होकर पिता-पक्ष द्वारा वर और कन्या के पाणिग्रहण का निश्चय होता था। ब्रह्मचर्याश्रम समाप्त होते ही विवाह हो जाता था क्योंकि कोई भी व्यक्ति बिना आश्रमी हुए रह ही नहीं सकता था। इसके अतिरिक्त अन्य प्रकार के भी ब्राह्म-विवाहेतर प्रेम-संबंध भी अमर्यादित थे। फलतः स्वच्छंद प्रेम सर्वथा लुप्त हो गया। इसका भारतीय काव्य साहित्य पर बहुत ही दूरगामी प्रभाव पड़ा।

ईसा की पाँचवीं छठी शताब्दियों से ही संस्कृत-काव्य-शास्त्र में भामह, दंडी, वामन, उद्भट और रुद्रट आदि आलंकारिकों का जो प्राधान्य दिखलाई पड़ता है उसके मूल में समाज का वही स्मृतिशासित परिवेश था। स्मृति-शासित समाज में अलंकार-शासित अभि-काव्य शिष्ट जनपद समाज की व्यक्ति स्वाभाविक हो उठी। जीवन की वस्तु और लोकभाषाओं को व्यापक पटभूमि से नव-नव विषयों के चयन उत्तरोत्तर विकास का अवसर के प्रति एक प्रकार की उदासीनता इस काल के सभी कवियों में दृष्टिगोचर होती है। कवियों ने यदि प्रेम-चित्रण करना भी चाहा है, तो अपने वक्तव्यविषय को

विधिसमर्पित रखने के लिए कथानकों का चुनाव पौराणिक उपाख्यानों और रामायण तथा महाभारत आदि काव्यों से किया है। इतना ही नहीं इन विषयों में गृहीत नारीपात्रों के नखशिख-चित्रण के प्रति कवियों की जो रुचि इस काल में दिखलाई पड़ी वैसी केवल हिंदी के रीतिकाल में दिखलाई पड़ी अन्यथा कभी नहीं। इस चरण में काव्य-चित्रित जीवन अधिक से अधिक अयथार्थ और अलंकृत हुआ। साहित्य में होने वाले इन्हीं परिवर्तनों के कारण कविता भी जनता से उत्तरोत्तर दूर होती गई तथा राज्य-दरबार और पंडित-समाज की वस्तु बनती गयी।

इन परिस्थितियों में गाथासप्तशती में मिलने वाली लोक-भाषा ( प्राकृत ) की रचनाओं को मान्यता मिलना और उनका लोकप्रियता प्राप्त करना स्वाभाविक भी था। किंतु ऐसा भी नहीं है कि प्राकृत में ही लोकभाषा , लोककविता के रस से पूर्ण रचनाएँ की गई हों। काव्य की इसके काफी पूर्व बौद्धों के पालि और प्राकृत भाषाओं परंपरा में धर्मोपदेश के बहाने से ही सही अनेक स्थलों पर अत्यंत सहज और अप्रतिम काव्य आ चुका था। सुच निपात से उद्धृत निम्नलिखित काव्य अपने भीतर चकित कर देने वाला काव्य-तत्त्व रखता है :—

१—‘पक्कोदनो दुद्धखीरो हमास्मि ( इति धनिय गोपो ) अनुत्तीरे महिया समानवासो । छन्ना कुटि आहित्ये निनि अथ चे पत्थयसी पवस्स देव ॥१॥

भात मेरा पक चुका है। दूध दुह लिया है। मही नदी के तीर पर स्वजनों के साथ निवास करता हूँ। कुटी छो ली है और आग सुलगा ली है। अब हे देव ! चाहो तो खूब बरसो।

२—‘अंधरुम कसा न विज्जरे । कच्छेरुल्लहतिणे चरन्ति गावो । बुद्धिंठपि सहेयुं आगतं अथ चे पत्थयसी पवस्स देव ॥२॥

मक्खी और मच्छड़ यहाँ पर नहीं हैं। कछार में उगी घास को गौवें चरती हैं। पानी भी पड़े तो उसे वे सह लें। अब हे देव ! चाहो तो खूब बरसो।

३—गोपी मम अस्सवा अलोला । दीघरतं संवासिया मनापा । तस्सा न सुणामि किंचिपापं अथ चे पत्थयसी पवस्स देव ॥३॥



मेरी ग्वालिन आज्ञाकारी और अलोला है । वह त्रिकाल की प्रिय संगिनी है । उसके विषय में कोई पाप भी नहीं सुनता । अब हे देव चाहो तो खूब वरसो ।

४—अस्थिवसा अस्थि धेनुपा । गोधरणीयो पवेणियोऽपि अस्थि । उसमोऽपि गवंपती न्व अस्थि अथ चे पथ्यसी पवस्स देव ॥४॥

मेरे तरुण बैल हैं और बछड़े हैं, गाभिन गायें हैं और तरुण गायें भी हैं और सबके बीच वृषभराज भी हैं । अब हे देव चाहो तो खूब वरसो ।

५—खील निखाता असपवेधी । दामा मुंजममा नवा सुसठान । न हि सिक्खन्ति धेनुपाऽपि देतुं अथ चे पथ्यसी पवस्स देव ॥५॥

खूँटे मजबूत गड़े हैं, मूँज के पगड़े नए और अच्छी तरह बटे हैं । बैल भी उन्हें नहीं तोड़ सकते, अब हे देव चाहो तो खूब वरसो ।<sup>१</sup>

ऐसी काव्यात्मक उक्तियाँ प्रचुर परिमाण में बौद्धों के थेरगाथा और थेरीगाथाओं में भी प्राप्त होती हैं । श्री भरत सिंह उपाध्याय ने उक्त पंक्तियों पर टिप्पणी करते हुए कहा है कि यहाँ सुखी कृषक के जीवन का वर्णन केवल पृष्ठभूमि के रूप में है, वह स्वयं अपना लक्ष्य नहीं है । उसका वर्णन यहाँ उससे बड़े एक अन्य सुख की केवल अभिव्यक्ति के रूप में किया गया है ।<sup>२</sup> निस्सदेह यह सरस बौद्ध-साहित्य अपना लक्ष्य स्वयं नहीं है लेकिन प्रश्न यह है कि अपभ्रंश के जैन, बौद्ध, नाथ मतों की और समूचे भक्तियुग की रचनाएँ क्या अपना लक्ष्य आप ही हैं ? यदि नहीं तो धर्म के नाम पर भी रचित समस्त सरस मुक्तक साहित्य काव्य की सजा पायेगा । किंतु इन उद्धरणों को यहाँ देने का प्रयोजन दो बातों की सूचना देना था । पहली यह कि लोकरस की सहज कविता ईसा की कई शताब्दी पूर्व ही पालि और प्राकृत भाषाओं में होने लगी थी दूसरी यह कि 'गाथा सप्तशती' में प्राप्त अपने आप में स्वतंत्र लोकरस सपन्न शुद्ध ऐहिक गाथाएँ भारतीय साहित्य में बिलकुल नई हैं । इस प्रकार गाथा सप्तशती को सहज जीवन की अभिव्यक्ति तो परंपरा से प्राप्त हुई पर स्वच्छंद श्रृंगारामिव्यक्ति बहुत कुछ विदेशागत जातियों द्वारा । फलतः हम मान सकते

१—सुच निपात्त, अनुवादक श्री भिक्षु धर्मरत्न पृ० ४ - ७ ।

२—पालि-साहित्य का इतिहास, पृ० २३८ ।

हैं कि समाज में हमेशा एक ओर लोक-काव्य या लोक प्रभावित-काव्य होता है दूसरी ओर अभिजात वर्ग का काव्य । जब लोक-प्रभावित काव्य लोक-जीवन के सहज राग और स्वच्छंद तथा सहज छंद से पूर्ण होता है तो अभिजात काव्य अपनी सुदृढ़ मर्यादाओं में बद्ध और कभी कभी रुद्ध । ऐसा भी होता आया है कि लोक जीवन के वरबस खींचने वाले छंद और भाव साहित्य को नवजीवन देते रहते हैं । वैदिक ऋषियों और लौकिक संस्कृत के मूल छंद क्या थे ? क्या आचार्यों के द्वारा वे सब के सब गढ़े गए थे ? नहीं उनमें से अधिकांश लोक-स्वर से गृहीत होते थे । साहित्य में गृहीत एक विशिष्ट लोकस्वर एक छंद बनकर लक्षणग्रंथों में जाकर स्थिर हो जाता है । परंतु अपनी मस्ती में गाने वाले अनजान लोककवि के मुख से तो अनायास ही रोज अनेक छंद निकलते रहते हैं । प्राकृत अपभ्रंश के अधिकांश छंद लोक के बिल्कुल अपने विशिष्ट स्वर हैं । प्रसिद्ध विद्वान डा० वेलंकर का भी यही मत है । उनके अनुसार अपभ्रंश के मान्नावृत्तों में संस्कृत के वर्णवृत्तों से भिन्न एक नए प्रकार का तालवृत्तात्मक संगीत है और इस 'तालवृत्त' या ताल-संगीत का उद्भव लोकजीवन से हुआ है । तात्पर्य यह कि संस्कृत उच्चवर्ती सम्राटों, सामंतों, पंडित समाजों में सिमटती गई और अपभ्रंश भाषाओं को लोकजीवन की नवनवोन्मेषशालिनी स्वरभंगिमा को बांधते हुए विकसित होने का अवसर बराबर मिलता गया ।

अपभ्रंश रचनाओं की सहजता का एक कारण और दिया जा सकता है । इस अध्याय के आरंभ में ही कहा गया है कि ई० सन् के आसपास ही पाणिनि मुनि ने वैदिक संस्कृत के अनियमित प्रयोगों अपभ्रंश-मुक्तकों की और भाषा के लोकव्यवहृत रूपों को एक व्यवस्था सहजता का भाषा-दी । बाद में संस्कृत के सभी ग्रंथ इसी व्यवस्थित वैज्ञानिक कारण भाषा में लिखे गए । परंतु भाषा का सहज स्वभाव है परिवर्तन । इसे वैय्याकरण हास मानता है पर भाषावैज्ञानिक विकास । लौकिक संस्कृत और तत्कालीन लोकभाषाएं पालि और प्राकृत में तद्भवता और तत्समता का अंतर तो था किंतु आधारभूत व्याकरण का विशेष अंतर नहीं हुआ था । इस प्रकार की पालि और प्राकृत को लोकप्रतिभा का आश्रय मिला और संस्कृत उत्तरोत्तर उच्चतर सुसंस्कृत राजसमाज और पंडित-समाज में सीमित होती गई । आठ-दस शताब्दियों में अपभ्रंश भाषाएं अस्तित्व में आईं और उनमें संस्कृत के व्याकरण से भी अधिक अंतर हो गया । व्याकरणिक रूपों में सरलीकरण की व्यापक प्रवृत्ति

प्रतिफलित होने लगी। राहुलजी के अनुसार 'यहाँ आकर भापा में असाधारण परिवर्तन हो गया। उसका ढाँचा ही बिल्कुल बदल गया, उसने नये सुवर्तों, तिब्बतों की सृष्टि की, और ऐसी सृष्टि की है जिससे वह हिंदी से अभिन्न हो गई है, और संस्कृत-पाली-प्राकृत से अत्यंत भिन्न।' यह भूलना नहीं चाहिए कि जिस समय अपभ्रंश भापाएं रूप ले रही थीं उस समय संस्कृत में वाणभट्ट के कादंबरी की दीर्घ सामासिक शब्दावली वाली वाक्य-योजना हो रही थी।

ऊपर संस्कृत और प्राकृत साहित्य के कालक्रमानुसार विकास को इस दृष्टिकोण से समझने का प्रयत्न किया गया है जिससे संस्कृत साहित्य की उत्तरोत्तर हासोन्मुख प्रवृत्ति का पता चल जाय और प्राकृत की लोक प्रभावित विकासोन्मुख प्रकृति का। हाल की गाथासप्तशती की विशेष चर्चा इसी सदर्भ में हुई है। किंतु यह जानना भी आवश्यक है कि अपभ्रंश भापा का उद्भव और विकास किन शताब्दियों, किन प्रदेशों और किन जातियों में हुआ? इस ऐतिहासिक परिशीलन से अपभ्रंश-साहित्य में प्राप्त वस्तु का स्वभाव जानने में विशेष सहायता मिलेगी।

अपभ्रंश शब्द का प्रथम उल्लेख पतञ्जलि (दूसरी शती ईसा पूर्व) के महाभाष्य में मिलता है। उनके अनुसार प्रत्येक शब्दके बहुत से अपभ्रंश होते हैं। उदाहरण के लिए 'गौ' शब्द के गावी, गोणी, अपभ्रंश-भापा का गोता, गोपोतलिका आदि विभिन्न शब्द रूप।<sup>१</sup> विकास भरतमुनि (दू० श० ई०) ने समान (संस्कृत) शब्द के अतिरिक्त शब्दों को विभ्रष्ट कहा है।<sup>२</sup> तत्पश्चात् उन्होंने सात देशीभाषाओं का जो तत्कालीन प्राकृते हैं उल्लेख किया है। वे हैं मागधी, आवती, प्राच्य, शौरसेनी, अर्धमागधी, वाह्लीक और दाक्षिणात्य।

१—हिंदी काव्य धारा की अवतरणिका पृ० ६।

१—एकैकस्य ही शब्दस्य बहवोऽपभ्रंशाः । तद्यथा । गौरित्यस्य शब्दस्य गावी गोणी गोता गोपोतलिकेत्येवमादयोऽपभ्रंशाः ।

—महाभाष्यम्, किलहार्न संस्करण, भाग १, पृ० २।

२—त्रिविधं तन्वविशेषं नाट्ययोगे समासतः ।

समान शब्दैर्विभ्रष्टं देशीमतमवापि वा ॥ नाट्यशास्त्रम् ।

इनके अतिरिक्त उन्होंने शबर, आभीर, चांडाल, चर, द्राविड, ओडू आदि बहुत सी विभाषाओं का भी उल्लेख किया है। इनके बोलनेवालों का निर्देश करते हुए उन्होंने इनके पेशों का संकेत किया है। उनके अनुसार इनमें से अधिकांश दस्तकारी करने वाली और गोपालक जातियों से संबद्ध हैं। इसी प्रसंग में आभीरोक्ति<sup>१</sup> का भी उल्लेख हुआ है। आगे चलकर उकार बहुला भाषा<sup>२</sup> का निर्देश हुआ है। भविष्यत कहा कि भूमिका में प्रो० गुणे ने नाट्यशास्त्र से कुछ ऐसे छंदों को उद्धृत किया है जो उकार प्रवृत्ति से संपन्न हैं। विद्वानों के अनुसार यह प्रवृत्ति अपभ्रंश-भाषा की है। भरत के अपभ्रंश से संबद्ध उल्लेखों से प्रो० गुणे ने निम्नलिखित निष्कर्ष निकाले हैं।

‘यद्यपि भरत ने अपभ्रंश-भाषा का नामोल्लेख कही नहीं किया है क्योंकि उस समय तक यह पूर्णतः स्पष्ट रूप से पहचानी जाने योग्य विकास-प्राप्त अवस्था में नहीं थी और ‘आभीरोक्ति’ नाम से पुकारी जाती थी तथापि इसमें भी कोई संदेह नहीं है कि यह बोली उस समय भी वर्तमान थी। यह भी प्रकट है कि इसके बोलनेवालों का वास-स्थान पंजाब और उच्चतर सिंध में था। इस बोली में तब तक उच्च साहित्य नहीं था और इसके बोलनेवाले कुछ निश्चित घुमक्कड़ जातियों में ही सीमित थे जो पूर्व और दक्षिण की ओर बढ़ते हुए हिंदू-संस्कृति में विलीन हो रही थीं। संभवतः इन्हीं घुमक्कड़ जातियों ने प्राचीन प्राकृतों को अपभ्रंश का भाषा-रूप दिया होगा<sup>३</sup>।’

१—आभीरोक्तिः शायरी वा द्राविडी द्राविडादिषु । वही ।

२—हिमवत्सिधुसौविरान्ये च देशाः समाश्रिताः ।

उकार बहुला तज्ज्ञस्तेषु भाषा प्रयोजयेत् ॥ वही ।

३ although Bharat has nowhere mentioned Apabhramsha by name, because it was yet in a crude form still to develop and going under the name Abhirokti, there is no doubt that the dialect existed in his days. It also seems clear that the home of the speakers was then in the Punjab and the Upper Sindh. It had yet not high literature of

अपभ्रंश का दूसरा महत्वपूर्ण उल्लेख वलभी के राजा धरसेन द्वितीय के एक शिला लेख में हुआ है जिसमें वह अपने पिता के विषय में कहता है—

‘संस्कृतप्राकृतापभ्रंश-भाषात्रय-प्रतिबद्ध-प्रवधरचना-निपुणतरांतःकरण. १’

इसके बाद भामह<sup>१</sup> और दंडी<sup>२</sup> दोनों के उल्लेखों से ज्ञात होता है कि अपभ्रंश भाषा छठीं शताब्दी तक साहित्यिक भाषा हो गई थी। भामह और दंडी में अंतर इतना है कि जब भामह अपभ्रंश भाषाभाषियों के विषय में मौन हैं तो दंडी उसका ‘आभीरादिगिर’ कह कर स्पष्ट निर्देश करते हैं। इस ‘आभीरादिगिर.’ शब्द द्वारा दंडी ने बड़ा महत्वपूर्ण ऐतिहासिक तथ्य दे दिया है। भरत के उल्लेखों से यह निष्कर्ष निकालना अनुचित होगा कि अपभ्रंश भाषा ‘हीना वनेचराणां’ मात्र की भाषा थी। आभीरादि का ‘आदि’ शब्द बताता है कि अपभ्रंश भाषा केवल आभीरों की भाषा नहीं थी। ये आभीर निश्चित रूप से अपभ्रंश भाषा को अपने साथ बाहर से नहीं ले आए थे वरन वे अन्य जातियों के साथ जहां कहीं भी गए वहां की क्षेत्रीय प्राकृतों को चुन लिया और उस पर अपनी बोली का व्यापक प्रभाव डालने में समर्थ हुए।<sup>३</sup> इन उल्लेखों से एक बात और ज्ञात होती है कि उस समय तक जब अपभ्रंश राजाओं और पंडितों द्वारा समादृत हो रही थी तो दूसरी ओर आभीर चाडाल शबर आदि जनसाधारण की अभिव्यक्ति का माध्यम भी बन गई थी। इस प्रकार भरत के समय में जो अपभ्रंश एक जगली बोली आभीरी के नाम से

its own and the circle of its speakers was limited to certain nomadic tribes who penetrated southwards and eastwards and were assimilated in the Hindu civilisation. It is they, however, who seem to have given to the older Prakrits the Apabhramsh form

Introduction to Bhavisayatta Kaha By Gune P. 51.

१—शब्दार्थो सहितौ काव्य गद्य पद्य च तद्विधा ।

संस्कृत प्राकृत चान्यदपभ्रंश इति त्रिधा ॥ १।३६ काव्यालंकार ।

२—आभारादिगिर. काव्येष्वपभ्रंश इति स्मृताः ।

शास्त्रे तु संस्कृतादन्यदपभ्रंशतयोदितम् ॥ १।३६ काव्यादर्श ।

३—Introduction to Bhavisayatta Kaha By Gune, P. 53

ख्यात थी वही बीच की पांच शताब्दियों की यात्रा में दंडी तक आते आते एक साहित्यिक भाषा बन गई ।

६वीं शताब्दी के काव्यशास्त्री रुद्रट ने वाक्य के छः भेद करते हुए संस्कृत प्राकृत, मागध, पिशाच भाषा, शौरसेनी तथा अपभ्रंश का उल्लेख किया है । उसने जो अत्यंत महत्वपूर्ण बात कही है वह यह कि 'भूरिभेदी देश-विशेषादपभ्रंशः'<sup>१</sup> इससे पता चलता है कि अपभ्रंश तब तक प्रत्येक क्षेत्र में वहाँ के क्षेत्रीय प्राकृतों के प्रभाव से थोड़ा भिन्न होकर धीरे-धीरे जाती थी और प्राकृतों बोलचाल से बाहर हो चुकी थीं ।

अपभ्रंश भाषा का व्यापक रूप से उल्लेख ९ वीं शताब्दी का काव्य-शास्त्री राजशेखर करता है । काव्यमीमांसा में कुल सात-आठ स्थानों पर वह विभिन्न प्रसंगों में अपभ्रंश का उल्लेख करता है । सर्वप्रथम अपने 'काव्य-पुरुष' के वर्णन में वह संस्कृत को मुख, प्राकृत को बाहु, अपभ्रंश को जघन प्रदेश, पैशाची को पद और वक्ष प्रदेश को सबका मिश्रण बताता है ।<sup>२</sup> इसके पश्चात् वह सफल कवियों के लिए संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश और भूतभाषा चारों की जानकारी आवश्यक बताता है ।<sup>३</sup> दशम अध्याय में वह बताता है कि गौड़ प्रदेश वाले संस्कृत प्रेमी होते हैं, लाट ( गुजरात ) देश वाले प्राकृत प्रिय, सकल मरु-टक्क-भादानक ( मारवाड़, पूर्वी पंजाब आदि प्रदेश ) प्रदेश वाले अपभ्रंशप्रिय, आवंती प्रदेश ( मध्य मालव ) परियात्रा और दशपुर प्रदेश वाले भूतभाषाप्रिय तथा मध्यदेश में रहने वाले इन सब भाषाओं में अभ्यस्त होते हैं ।<sup>४</sup> दशम अध्याय में ही राजचर्या का वर्णन करते हुए वह लिखता है कि परिचारक वर्ग को अपभ्रंश का पर्याप्त अभ्यास होना चाहिए । परिचारिकाओं को भी मागध भाषा की जानकारी आवश्यक है । अंतःपुरवासिनी परिचारिकाओं को संस्कृत-प्राकृत दोनों का ज्ञान होना चाहिए तथा राजा के मित्रों को सभी भाषाओं का ।<sup>५</sup> इसी अध्याय में राजा की कविगोष्ठी का वर्णन करते हुए वह लिखता है कि सभा मंडप के मध्य में हाथ भर ऊँची एक

१—काव्यालंकार २।१२ ।

२—काव्यमीमांसा—तृतीयोऽध्यायः ।

३—वही—नवमोऽध्यायः ।

४—वही—दशमोऽध्यायः ।

५—वही—दशमोऽध्यायः ।

वेदिका होनी चाहिए जिसपर राजा आसीन हो। इसके उत्तर में संस्कृत भाषा के कवि तथा उनके पीछे वैदिक, दार्शनिक, पौराणिक, स्मृतिशास्त्री, वैद्य, ज्योतिषी आदि का स्थान होगा। पूर्व की ओर प्राकृत भाषा के कवि और उनके पीछे, नट, नर्तक, गायक, वादक, वाग्जीवन, कुशीलव, तालावचर आदि होंगे। पश्चिम की ओर अपभ्रंशभाषा के कवि और भित्तिचित्रकार, भाषिक्य बंधक, वैकटिक, सुनार लौहकार आदि होंगे। दक्षिण की ओर भूत-भाषा के कवि होंगे और उनके पीछे सामंत और उनके दरबारी, रस्सियों पर नाचने वाले, खिलाड़ी आदि रहेंगे।<sup>१</sup>

राजशेखर के इन समस्त उल्लेखों से दो प्रधान निष्कर्ष निकलते हैं। प्रथम तो यह कि नवीं शताब्दी में पारिचारक और परिचारिकाओं को अपभ्रंश जानना आवश्यक था। संभवतः इसलिए कि अपभ्रंशभाषी जनता और केवल अपभ्रंश जानने वाले राजा के बीच उन्हें माध्यम का कार्य करते रहना पड़ता रहा होगा। अतएव जनता से लेकर राजा के व्यवहार की भाषा अपभ्रंश थी अर्थात् तब तक प्राकृत की तरह अपभ्रंश मृतभाषा नहीं हुई थी। दूसरा यह कि संस्कृत और प्राकृत अत्यंत उच्चवर्गीय पंडित और राजसमाज में घिरती जा रही थी।<sup>२</sup>

अपभ्रंश के संबंध में अंतिम महत्वपूर्ण उल्लेख नमिसाधु का मिलता है। इसने रुद्रट के काव्यालंकार की टीका में अपभ्रंश के लिए 'प्राकृतमेवापभ्रंश' लिखा है जिसका अर्थ यह होता है कि अपभ्रंश एक दम नए सिरे से उत्पन्न नहीं हुई थी वरन उसकी पूर्ववर्ती साहित्यिक प्राकृति ही देशी भाषाओं के योग से अपभ्रंशों की अवस्था में विकसित हो गयीं।

इस प्रकार हमने देखा कि अपभ्रंश भाषा मूलतः विभिन्न प्रदेशों की प्राकृति ही हैं जो विदेशागत पश्चिमीय आभीरादि जातियों की भाषा-रचना से किंचित प्रभावित होकर उस रूप में आ गई जिस रूप में आज हमें वे प्राप्त हैं।

अपभ्रंश के पश्चिमोत्तर भारत से समस्त उत्तर भारत में प्रसरित होने की बात को आभीरों और गोपों के ऐतिहासिक विकास द्वारा भी सिद्ध किया जा सकता है। आभीरों के इस प्रसार-निर्देश में उनके सत्कारों को भी समझने

१—वही, दशमोऽध्यायः।

२—Introduction to Bhavisayatta Kaba By Gune. P P 56

का प्रयत्न किया जाएगा। इससे उस लोक-काव्य के रचना-संदर्भ को समझने में सहायता मिलेगी जो आभीरादि जातियों द्वारा रचा गया और कालांतर में हिंदी में विभिन्न युग-प्रवृत्तियों से किंचित परिवर्तित होते हुए विकसित हुआ।

महाभारत में आभीर जाति का उल्लेख अनेक बार हुआ है। नकुल के पश्चिम-विजय प्रसंग में आभीरों को सिंधु-तट पर बसने वाला कहा गया है।<sup>१</sup> शल्यपर्व में बलदेव की तीर्थ-यात्रा के प्रकरण में आता है कि राजा ने उस विनशन में प्रवेश किया जहाँ शूद्र आभीरों के कारण सरस्वती नष्ट हो गयी।<sup>२</sup> बाद में जब अर्जुन वृष्णियों की विधवाओं को लेकर द्वारका में चलते हुए पंचनंद में प्रवेश करते हैं तो दस्यु लोभी और पापकर्मों आभीर आक्रमण कर महिलाओं को छीन ले जाते हैं।<sup>३</sup> इन प्रसंगों के अतिरिक्त द्रोणाचार्य के सुपर्ण-व्यूह में भी इनके दर्शन होते हैं।<sup>४</sup> स्पष्ट ही महाभारत के उल्लेखों के अनुसार यह अधिकतर पश्चिमोत्तर प्रदेशों में रहने वाली असभ्य, शूद्रवत और लडाकू जाति थी। लेकिन बौद्ध-साहित्य में इन आभीरों से तो नहीं पर गोपालक जातियों से संबद्ध गोपजाति बड़ी ही शालीन चित्रित की गई है। बुद्धक निकाय (पाँचवीं शती ई० पू० से पहली शती ई० पश्चात तक) के 'सुत्त निपात' नामक ग्रंथ में एक धनिय गोप की चर्चा आती है। इससे संबद्ध एक रचना पीछे दी जा चुकी है। यह गोप भी महीनदी के तीर का निवासी है। महीनदी सौराष्ट्र में है<sup>५</sup> जो बाद में चल कर अपभ्रंश-प्रदेश हुआ। आभीरों और गोपों में मुख्य अंतर यह है कि एक युद्ध-प्रिय घुमक्कट जाति है तो दूसरी हृष्टमना गोपालक कृपक जाति।

ईस्वी सन् की दूसरी शती में काठियावाड़ के सुंद नामक स्थान में प्राप्त महाक्षत्रप रुद्रदामन के एक अभिलेख में उसके एक आभीर सेनापति रुद्रभूति के दान का उल्लेख है।<sup>६</sup> इससे दूसरी शताब्दी में काठियावाड़ में आभीरों का

१—महाभारत, पर्व २, अध्याय ३२, श्लोक १०।

२—वही, पर्व ६, अध्याय ३७, श्लोक १।

३—वही, पर्व १६, अध्याय ७, श्लोक ४४-४७।

४—वही, पर्व ७, अध्याय २०, श्लोक ६।

५—पाणिनिकालीन भूगोल, पाणिनिकालीन भारतवर्ष—डा० वासुदेव-

शरण अग्रवाल।

६—डी० आर० भट्टारकर : इंडियन एट्रिकवेरी, १६११ ई०, पृ० १६।



निवास समझा गया है। एन्थोवेन ने नासिक अभिलेख ( ३०० ई० ) के आभीर राजा ईश्वरसेन की ओर ध्यान आकृष्ट करते हुए ई० की तीसरी शती में आभीरों का काठियावाड़ में आधिपत्य प्रमाणित किया है।<sup>१</sup> समुद्रगुप्त के प्रयाग वाले लौह स्तम्भ लेख ( ३६० ई० ) के अनुसार आभीर जाति उस समय गुप्त साम्राज्य के सीमावर्ती राजस्थान, मालवा, दक्षिण पश्चिम तथा पश्चिमी प्रदेशों में बंटी हुई थी। पुराणों के साक्ष्य पर कहा गया है कि आध्र श्रुत्यो के बाद दक्षिण आभीर जाति के अधिकार में आ गया और छठी शती के बाद निकल गया। ताप्ती से देवगढ़ तक का तत्कालीन प्रदेश इन्हीं के नाम पर विख्यात था। जार्ज ह्युलिण्ट के अनुसार ८ वीं शती में जब काठी जाति ने गुजरात में प्रवेश किया तो उसने देखा कि उसका अधिकांश भाग आभीरों के हाथ में है। एन्थोवेन ने सिद्ध किया है कि खानदेश में आभीरों का स्थायी निवास एक महत्वपूर्ण तथ्य है। इसके बाद तो आभीरों का संपूर्ण देश में इतिहास व्याप्त है ही।

हर्षवर्द्धन के पतन के बाद से अपभ्रंश-साहित्य का व्यापक प्रसार और उसमें रचित साहित्य प्राप्त होता है। इसमें हर्षवर्द्धनोत्तर राजशक्तियों की भाषा-नीति का भी हाथ था। यह राज-शक्तियाँ अपभ्रंश साहित्य केंद्रीय शक्ति के विश्रुतलित होने के कारण पार-स्परिक सघर्ष में रत हो गईं। कन्नौज के भडी हर्षवर्द्धनोत्तर राजशक्तियों के वंशजों के अंत के पश्चात् अनेक निर्बल शासक हुए। इधर कन्नौज के दक्षिण में राष्ट्रकूट, पूर्व में पाल और दक्षिण-पश्चिम में प्रतिहार राज्य कन्नौज को लेने का निश्चय कर रहे थे। कन्नौज इन शक्तियों में वही स्थान प्राप्त कर चुका था जो स्थान मौर्य और गुप्त काल में मगध ने प्राप्त किया था। इसलिए कन्नौज को लेने का अर्थ था उत्तर भारत के केंद्र को लेना। लेकिन कन्नौज को वही ले सकता था जो कन्नौज को अपनी राजधानी बनाए। इसीलिए एक द्वार विजयी होने पर भी राष्ट्रकूट नरेश कन्नौज को न पा सकें और प्रतिहार नागभट्ट ने कन्नौज ले लिया। कुछ समय बाद कन्नौज गाहड़वारों के अधिकार में आ गया।

---

१—आर० ई० एन्थोवेन : ट्राइव्स एंड फास्टस् आफ् दाम्ने भाग १, पृ० २१ ( गुणे द्वारा भविष्यत कहा कि भूमिका में उद्धृत )

राज्याश्रय की दृष्टि से बंगदेश के पाल नरपति बौद्ध मतानुयायी होने के कारण सहजयानी बौद्ध सिद्धों को प्रश्रय देते थे । सहजयानी बौद्ध लोकभाषा अपभ्रंश में अपने चर्यापद रचते थे । इस तरह स्वभावतः पाल नरपतियों का लोकभाषा के प्रति उदार दृष्टिकोण हो गया था । इसका एक कारण संभवतः यह भी था कि पाल राजवंश का स्थापक गोपाल जन-निर्वाचित शासक था । चौरासी सिद्धों में से अधिकांश ने इन्हीं नरेशों की छत्रछाया में अपनी धर्म-साधना की । दक्षिण के राष्ट्रकूटों को भी लोकभाषा के महान कवियों के संरक्षक होने का गौरव प्राप्त है । कहा जाता है कि राष्ट्रकूटों के कन्नौज पर आक्रमण के ही समय अपभ्रंश के सर्वश्रेष्ठ कवि स्वयंभू उसके किसी मंत्री रयडा धर्मजय के साथ दक्षिण चले गए थे । अपभ्रंश भाषा को विशेष प्रोत्साहन सोलंकी नृपतियों ने भी दिया । ये नरेश अधिकांश या तो जैन हुए या जैन मत समर्थक जिनमें सिद्धराज जयसिंह और कुमारपाल का नाम विशेष प्रसिद्ध है । इन नरेशों ने जैन आचार्यों को—जो सब अपभ्रंश भाषा के पृष्ठपोषक हुआ करते थे—राज्याश्रय और अतुल सम्मान दिया । प्राकृतव्याकरण में अपभ्रंश भाषा का अपभ्रंश के दोहों के उदाहरण के सहित विवेचन अपभ्रंश-भाषा और काव्य को अत्यधिक सम्मान और स्थायित्व दिलाने में समर्थ हुआ ।

सिद्धराज जयसिंह के आश्रित आचार्य हेमचंद्र ने सिद्धहेमशब्दानुशासन के अतिरिक्त छंदोनुशासन, काव्यानुशासन, देशीनाममाला कुमारपालचरित आदि ग्रंथों की रचना की । बहुत ही अधिक निश्चित अपभ्रंश के ऐहिकता होकर प्राकृतव्याकरण के चौथे प्रकरण में संगृहीत परक इन लगभग डेढ़ सौ दोहों को संपूर्ण अपभ्रंश मुक्तक और धार्मिक मुक्तक साहित्य का प्रतिनिधि संकलन माना जा सकता है और इससे अपभ्रंशमुक्तक-काव्य के कवि की, सामाजिक स्थिति और उसके मूल स्वर का अंदाजा लगाया जा सकता है । इस निबंध में हेमचंद्रकृत प्राकृतव्याकरण को इसी रूप में लिया जायगा ।

इन शताब्दियों में विशेषतया दो प्रकार का साहित्य रचा जा रहा था ।<sup>१</sup> प्रथम धर्म और उपदेश का, द्वितीय भृंगार और वीर का । जैन धर्माचार्य, बौद्ध सिद्धाचार्य, नाथमत के पोषक साधु प्रथम कोटि की रचना कर रहे थे । इस श्रेणी का साहित्य अधिकतर धार्मिक मठों और मंदिरों में संरक्षित हुआ

१—अपभ्रंश-भाषा और साहित्य—प्रो० हीरालाल जैन, ना० प्र० प० सं० २००२ अं० ३-४ ।

है। कुछ दरवारों में भी पाये गए हैं जैसे 'बौद्धगान ओ दोहा' की नेपाल दरवार में। कुछ तिब्बत आदि पड़ोशी देशों में भी मिले हैं। द्वितीय श्रेणी का साहित्य अधिकतर नष्ट हो गया है। वे आख्यान काव्य जो कि जैनधर्म के मत प्रतिपादन के लिए थे वे तो किसी न रूप में बच गए परन्तु वे विशुद्ध ऐहिकतापरक मुक्तक काव्य, जो जनकवियों द्वारा रचे गए वे अत्यधिक मात्रा में लुप्त हो गए। हेमचन्द्र के द्वारा संकलित अपभ्रंश दोहों की सरसता, प्रौढ़ता, लोकप्रियता, कहीं-कहीं दूटे वाक्यों, पदों या प्रसंग से दूटे हुए छंदों का होना निश्चित रूप से इस तथ्य की घोषणा करते हैं कि अपभ्रंश में इस जाति का विशाल साहित्य था जो राज्याश्रय न प्राप्त होने से समाप्त हो गया। हेमचन्द्र के दोहे १२ वीं शताब्दी अर्थात् अपभ्रंश के अंतिम दिनों में संकलित हुए थे। इसके पूर्व अपभ्रंश साहित्य छठीं शताब्दी से ही लिखा जा रहा था, ऐसा कहा जा चुका है। इन छः शताब्दियों में इस तरह के केवल ढेढ़-दो सौ छंद ही रचे गए हों, ऐसा संभव नहीं जान पड़ता। किंतु आज तो उस विशाल साहित्य की ऐहिक प्रवृत्तियों को जानने के लिए हमारे पास केवल हेमचन्द्र के दोहे, प्रबोधचिंतामणि में संगृहीत मुंज के दोहे, कुमारपाल प्रतिबोध के कतिपय दोहे, प्राकृत पिंगलम् और छंदोनुशासन की कुछ रचनाएं तथा सदेश रासक के छंद आदि ही बचे हैं। जब तक अन्य रचनाओं का पता नहीं चलता तब तक इन्हें से सतोष करना पड़ेगा।

आश्चर्य की बात यह है कि इन ऐहिकतामूलक काव्यों का लेखन, संकलन संपादन पश्चिमी भारत में ही हुआ। पूर्वी भारत में अधिकांश धर्म-प्रभावित रचनाएँ ही मिलती हैं। इसी तथ्य की ओर संकेत अपभ्रंश-साहित्य का करते हुए आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने लिखा है सामाजिक परिवेश कि हिंदी साहित्य में दो भिन्न प्रकृति के आर्यों ने ग्रंथ लिखे हैं। पूर्वी आर्य अधिक भावप्रवण, आध्यात्मिकतावादी और रुढ़ि-मुक्त थे और पश्चिमी या मध्यदेशीय आर्य अपेक्षाकृत अधिक रुढ़ि-रूढ, परंपरा के पक्षपाती, शास्त्रप्रवण और स्वर्गवादी थे।<sup>१</sup> पश्चिमी या मध्यदेशीय आर्यों की यह परंपराप्रियता तूरानियन आक्रमण के पूर्व तक साहित्य में व्याप्त है। परन्तु, जैसा कि संकेत किया जा चुका है, सन् ई० की प्रथम शताब्दी के आसपास उने सरस ऐहिकतापरक मुक्तकों का विकास-

हुआ जो पूर्ववर्ती साहित्य में नहीं मिलती और परवर्ती साहित्य में जो संस्कृत काव्यों को प्रभावित करती हैं और भाषा-कविता में अपना स्वतंत्र विकास करती हैं। अपभ्रंश के कुटुबल दोहे इसी भाषा-कविता की परंपरा के धोतक हैं।

इन दोहों के पीछे एकप्रकार की ग्रामीण संस्कृति का स्पष्ट आभास मिलता है जिसमें एकप्रकार की विलक्षण जीवंतता और गतिशीलता व्याप्त है। इन जातियों के लोग अपनी स्त्रियों से और ऐहिकतापरक मुक्तकों इनकी स्त्रियाँ अपने पतियों से द्विविधा-रहित का सांस्कृतिक परिवेश मुक्त मनोभाव से प्रेम करती हैं। इनका राग अत्यंत उष्ण होकर प्रकट हुआ है। इनके राग की भूमिका में अक्सर एक विचित्र प्रकार की क्रियाशीलता है। क्रियाशीलता अर्थात् अपभ्रंश की प्रेम कविता के पीछे सदा युद्ध की टंकार और शस्त्र का व्यवसाय है। अपभ्रंश की नारी पति के साथ युद्ध में जाती है। वह ज्वलंत भाव से कहती है कि तेरे और मेरे दोनों के रण में जाने पर जयश्री को कौन ताक सकता है? यम की घरनी को केशों से पकड़कर, कहो कौन सुख से रह सकता है।

पहँ मइं वेहिँ वि रण गयहिँ को जयसिरि तक्केइ ।

केसहिँ लेप्पिणु जमघरिणि भण सुहु को यक्केइ ॥<sup>१</sup>

वह फिर कहती है कि हमने और तुमने जो किया उसे बहुत से लोगों ने देखा। उन्होंने देखा कि वह भारी समर हम लोगों ने क्षण भर में जीत लिया।

तुन्हँहिँ अम्हँहिँ जें किअउँ दिहुउँ बहुअ-जणेण ।

तं तेवहुउ समर भरु निजिजउ एक्क खणेण ॥<sup>२</sup>

वह कहती है कि हे प्रिय ! उस देश में चलो जहाँ खड्ग का व्यवसाय होता है। रण-दुर्भिक्ष में हम लोग भग्न हो गए हैं बिना युद्ध के स्वस्थ नहीं होंगे।

खग्ग विसाहिउ जहिँ लहुहु पिय तहिँ देसहिँ जाहुँ ।

रण दुब्भिक्खँ भग्गाइँ विणु जुज्जेँ न वलाहुँ ।<sup>३</sup>

१—प्राकृत व्याकरण ४। ३७०। ३

२—प्राकृत व्याकरण ४। ३७१। १

३—प्राकृत व्याकरण ४। ३८६। १

अपभ्रंश में प्रत्येक कन्या अपनी अन्यतम इच्छा को व्यक्त करती है कि इस जन्म में और उस जन्म में भी हे गौरी ! वह कंत देना जो अकुश से अवश प्रमत्त गज से हँसता हुआ भिड जाय ।

आयहिँ जम्महिँ अन्नहिँ वि गोरि सु दिज्जहि कंतु ।

गय मतहँ चतकुसहँ जो अग्निढइ हसतु ।<sup>१</sup>

इस मनोभाव को अभिव्यक्त करने वाले बहुत से छंद अपभ्रंश में रचे गए होंगे जिनमें से अब हेमचंद्र-व्याकरण आदि में कुछ ही अवशिष्ट हैं ऐसा विश्वास किया जा सकता है । आगे चलकर इस जाति की रचनाओं की विस्तृत समीक्षा करने का अवसर आएगा । यहाँ कथ्य यह था कि अपभ्रंश-प्रेम-कविता की पृष्ठभूमि में युद्ध-शौर्य है । यह विदेशागत घुमक्कड़ ( न्यूमेडिक ) स्वच्छ-दत्ता कामी जातियाँ ही जो पूर्णतः भारतीय बन चुकी थीं अपभ्रंश के ऐहिकता-परक काव्यों की जननी हैं । ऐसा होना असंभव नहीं है कि इनमें से अधिकांश क्षत्रिय बनकर जैन भी हो गई हों । परवर्ती शताब्दियों का जैन मतावलंबी राजा उसी प्रकार युद्धप्रिय था जिस प्रकार हिंदू राजा । प्रबध-चिंतामणि में एक दोहा आता है जिसमें इस प्रसंग का एक संकेत मिलता है ।

एहु जम्मु नग्गह गियठ भड-सिरि खग्गु न भग्गु ।

तिक्खा तुरिय न माणिया गोरी गलि न लग्गु ।

प्रबध चिंतामणि ।

एक दिगम्बर जैन साधु जो कि आगे चलकर राजा भोज का कुलचंद्र नामक सेनापति हुआ, कहता है यह जन्म अकारण गया जो सुभटों के सिर पर तलवार नहीं टूटी, तीक्ष्णगामी अश्वों की सवारी नहीं की तथा गौरवर्णा युवती के गले नहीं लगा । इससे कई बातें सूचित होती हैं । पहली तो यह कि यह संभवतः किसी ऐसी ही लड़ाई जाति का व्यक्ति था जो कि अश्वघोषकृत सौंदरनद के नद की तरह भिक्षु हुआ था । दूसरा यह कि उस समय के अधिकांश व्यक्तियों की यह लालसा रहती थी कि ऐश्वर्यपूर्ण जीवन बिताते हुए एक शूर की तरह वीरगति प्राप्त करें । उस युग का यह एक आदरणीय जीवनोद्देश्य था । ऐसा होने के लिए उस युग में दैनिक युद्धों का एक विचित्र वातावरण भी बन गया था । न केवल मुसलमानों से ही इन छोटे-छोटे राज्यों को टक्कर लेनी पड़ती थी वरन वे स्वयं भी कन्याहरण, अपमान के प्रतीकार,

शौर्यप्रदर्शन आदि के लिए युद्ध किया करते थे। हिंदी के आरंभिक आख्यान काव्यों में वीरता का आदर्श अत्यंत विस्तृत रूप में चित्रित हुआ है।

व्यापक विशृंखलता के इस युग में धार्मिक आंदोलनों के विविध रूप संपूर्ण देश में दिखलाई पड़ रहे थे। ऊपर डा० हजारिप्रसाद द्विवेदी का वह मत उद्धृत किया गया है जिसमें उन्होंने कहा है कि आलोच्य युग का धार्मिक परिवेश चौदहवीं शताब्दी तक पूर्वी प्रदेशों में सहजयानी और नाथपंथी साधकों की साधनात्मक रचनाएँ प्राप्त होती हैं और पश्चिमी प्रदेशों में नीति, शृंगार और

कथानक साहित्य की कुछ रचनाएँ उपलब्ध होती हैं। एक में भावुकता, विद्रोह और रहस्यवादी मनोवृत्ति का प्राधान्य है और दूसरे में नियमनिष्ठा, रूढ़िपालन और स्पष्टवादिता का स्वर है, एक में सहज सत्य को आध्यात्मिक वातावरण में सजाया गया है दूसरी में ऐहलौकिक वायुमंडल में। चौदहवीं-पंद्रहवीं शताब्दियों में दोनों प्रकार की रचनाएँ एक में सिमटने लगी थी। दोनों के मिश्रण से उस भावी साहित्य की सूचना इसी समय मिलने लगी जो समूचे भारतीय इतिहास में अपने ढंग का अकेला है।<sup>१</sup> डा० ग्रियर्सन ने भक्ति के इस वेग को ईसाइयत का प्रभाव माना है। यह मत अब निरर्थक सिद्ध हो चुका है लेकिन उस ईसाई आलोचक ने अपने विवेचन में इस भक्ति-साहित्य के महत्व को एक श्रद्धालु की तरह निरूपित किया था। उसने कहा था कि यह भक्ति-आंदोलन 'विजली की चमक के समान अचानक' सारे उत्तर भारत में फैल गया। कोई भी इसके प्रादुर्भाव का कारण निश्चित नहीं कर सकता। डा० द्विवेदी ने इसका समुचित कारण बताते हुए लिखा है कि 'जिस बात को ग्रियर्सन ने अचानक विजली की चमक के समान फैल जाना लिखा है वह ऐसा नहीं है। उसके लिए सैकड़ों वर्ष से मेर्खलंड एकत्र हो रहे थे। फिर भी ऊपर-ऊपर से देखने पर लगता है कि उसका प्रादुर्भाव एकाएक हो गया। इसका कारण उस काल की लोकप्रवृत्ति का शास्त्रसिद्ध आचार्यों और पौराणिक ठोस कल्पनाओं से युक्त हो जाना है। शास्त्रसिद्ध आचार्य दक्षिण के वैष्णव थे।<sup>२</sup> डा० द्विवेदी ने आचार्य शुक्ल-कथित उस मत का भी निराकरण किया जिसमें उन्होंने कहा था कि हिंदू मंदिरों के ध्वंस के बाद हताश होकर

१—हिंदी-साहित्य पृ० ८७।

२—हिंदी-साहित्य की भूमिका पृ० ४५।

भगवद्भजन करने लगे। वस्तुतः यह मत एक सीमा तक ठीक है कि 'भक्ती द्राविड़ ऊपजी'।

लेकिन वस्तुतः दक्षिण के आलवार तथा अन्य आचार्यों से भी बहुत प्राचीन महायानी बौद्ध आचार्यों ने और बौद्धोत्तर पाचरात्र आगम के प्रवर्तकों ने भक्ति का उद्भव और उसका सर्वांगीण विकास किया था। माहात्म्य, स्तोत्र, पूजा, देव की लोकोत्तरता आदि भक्ति के उद्भव के लिंग हैं। महायान बौद्ध सूत्रों के अध्ययन से बुद्ध की चक्रादि की प्रतीकात्मक पूजा, स्तूपाम्बिवादन, प्रदक्षिणा, चरण-पादुका-पूजन, पुनः मंदिर निर्माण, अपने देव के समीप 'परितपाठ' आदि का क्रमिक विकास भक्ति के उद्भव को स्पष्ट करता है। बुद्ध की लोकोत्तरता, उसके लिए त्रिकायवाद की कल्पना, कर्मा का अंतिम तत्त्व के रूप में प्रतिष्ठापन, इन दार्शनिक सिद्धांतों के क्रमिक विकास में ही भक्ति पुष्पित और फलित हुई है। भक्ति ने अपने निरवच्छिन्न शीतल प्रवाह से उन समस्त संतस प्राणियों को शांति प्रदान किया जिनका जीवन शुष्क कर्म या ज्ञान से नीरस हो गया था। भक्ति के विकास में बौद्धों के समान ब्राह्मण भी भागीदार बने। व्यास की समस्त रचनाएँ भक्ति की ही परिणति हैं। आगे चलकर ७ वीं से ११ वीं शती तक के चौरासी सिद्धों में भक्ति अप्रत्यक्ष रूप से निरंतर प्रवहमान थी। इसीप्रकार इन्हीं सहजयानी सिद्धों में से ही टूटकर निकले हुए गोरखनाथ के मत में भी भक्ति की भावनाएँ नितांत शून्य नहीं हो गई थीं। डा० बड़धवाल के अनुसार 'भक्तिधारा का जल पहले योग के ही घाट पर बहा था।'<sup>१</sup> तात्पर्य यह कि उ्धार भारत में भक्ति धर्म अनेक संप्रदायों में अनेक रूपों में अप्रत्यक्ष रूप से जीवित था।

दक्षिण में उक्त आलवारों की परंपरा में आचार्य श्री रामानुज का प्रादुर्भाव हुआ। ८वीं शती में प्रादुर्भूत अद्वैत मत के प्रबल प्रतिष्ठापक आचार्य शंकर की प्रतिक्रिया में चार मत-संप्रदाय खड़े हुए। रामानुजाचार्य का श्री संप्रदाय मध्वाचार्य का ब्राह्म संप्रदाय, विष्णु स्वामी का रुद्र संप्रदाय और निम्बार्काचार्य का सनकादि संप्रदाय।

हमारे आलोच्य काल में रामानुजाचार्य की शिष्य-परंपरा में होने वाले 'आकाशधर्मा गुरु' स्वामी रामानंद को मध्ययुग की समग्र स्वाधीन चिंता

का भी गुरु होने का अद्वितीय श्रेय प्राप्त हुआ। उनके शिष्य न केवल सगुण रामोपासक हिंदी के सर्वश्रेष्ठ कवि तुलसीदास हुए वरन तुलसीदास की परंपराओं के एकदम विपरीत कवीर और अन्य निर्गुण भक्त भी हुए। विष्णु स्वामी के रुद्र संप्रदाय में आगे चलकर बल्लभाचार्य हुए जिन्होंने पुष्टिमार्ग का प्रवर्तन किया और जिनकी परंपरा में सूरदास नंददास और अष्टछाप के अन्य प्रसिद्ध कवि हुए। ब्राह्म संप्रदाय में चैतन्यदेव दीक्षित हुए थे जिनका हिंदी पर सीधा प्रभाव नहीं है वरन गौड़ीय वैष्णव मतानुयायी जीवगोस्वामी जैसे भक्तों के माध्यम से है। सनकादि संप्रदाय में राधा-भाव की प्रतिष्ठा हुई। गोस्वामी हितहरिवंश इसके मुख्य भक्त थे। ब्राह्म संप्रदाय या उसके परिवर्तित रूप गौड़ीय मतवाद, सनकादि संप्रदाय और रुद्र संप्रदाय आदि का परोक्ष प्रभाव हमारे आलोच्य काल के रीतिकाव्य पर पड़ा है।

संपूर्ण अपभ्रंश-मुक्त-साहित्य में धार्मिक साहित्य के नाम पर वेदवाह्य चौद्ध सहजयान और जैन श्रावकधर्म की रचनाएं मिलती हैं। कालांतर में उत्तरकालीन अपभ्रंश में (अत्यधिक वाद के भाषा-प्रयोगों के साथ) गोरखनाथ की साखियां मिलती हैं। यही अपभ्रंश में संप्रति प्राप्त धर्म-साहित्य की कुल पूंजी है।<sup>१</sup> हिंदी-काव्य में इसका विकास केवल संत-काव्य-धारा के रूप में हुआ है।

१—हेमचंद्र के प्राकृत व्याकरण में दो दोहे राधा और हरि के नाम से भी आते हैं।

१—हरि नचाविउ पंगणइ विम्हइ पाडिउ लोउ।

एम्बहिं राह पओहरह जं भावइ त होउ ॥ ४२०।२ ॥

( हरि को प्राण में नचाया लोगो को विस्मय में डाल दिया। श्रव राधा के पयोधरों को जो भावे सो हो )

२—एकमेकउ जइवि जोएँदि हरि सुटुहु सव्वायेण।

तो वि द्रहिं जहिं कहिं वि राही ॥

को सक्कइ सवरेवि दड्ड-नयणा नेहिं पलुहा ॥

( यद्यपि हरि प्रत्येक व्यक्ति को समान प्रेम और सम्मान के साथ देखते हैं लेकिन फिर भी उनकी दृष्टि वहीं स्थिर है जहाँ राधा खड़ी है। स्नेह से उमड़ती हुई आँखों को भला कौन रोक सकता है )

हेमचंद्र ने इन दोहों को १२ वीं शताब्दी में संकलित किया। ये निश्चित



परंतु हमारे आलोच्य काल के हिंदी-पक्ष की रीतिकालीन ऐहिकतामूलक जो रचनाएँ उपलब्ध होती हैं उनमें प्राप्त शृंगार की प्रवृत्ति विलकुल वही नहीं है जो हेमचंद्र के प्राकृतव्याकरण में प्राप्त दोहों की है। रीतिकालीन शृंगारिक प्रवृत्ति के पीछे राधा-कृष्ण को लेकर रचा हुआ भक्तिकाल का समूचा साहित्य है जिसकी चर्चा यथावसर की जाएगी।

जिस संत काव्य का उल्लेख ऊपर अपभ्रंश के धार्मिक मुक्तक-साहित्य की एकमात्र विरासत के रूप में हुआ है उसकी सामाजिक पृष्ठभूमि पर थोड़ा विचार कर लेना अच्छा होगा। मुसलमानों के भारत में आगमन के पश्चात् हिंदू जाति-व्यवस्था अधिकाधिक सकीर्ण होती गई। जो उच्च जातियाँ थीं वे निम्न जातियों से अधिकाधिक दूर होती गईं। इन छोटी जातियों में प्रमुख थी वयनजीवी जातियाँ जो मुलतान से पूर्वी बंगाल तक फैली हुई थी। भारतीय जातियों का अध्ययन करने वाले पंडितों ने बताया है कि इस जाति ने एक साथ ही मुसलमान-धर्म स्वीकार कर लिया। इन्हीं सद्यः परिवर्तित जुलाहा जातियों में से १२ वीं शती में मुलतान का प्रसिद्ध अपभ्रंश कवि अद्दहमाण था जिसने सदेशरासक के रूप में एक अमर विरह-सदेश-काव्य दिया। पश्चात् कबीर आदि के रूप में जो छोटी जातियों की रचना-परंपरा चली उससे तो हिंदी-साहित्य गौरवान्वित हुआ ही। केवल अद्दहमाण की रचना-मात्र यह बताती है कि उस काल की वयनजीवी जाति अत्यंत समृद्ध कला-

---

रूप से उनके पूर्व की या समसामयिक रचनाएँ होंगी। इन दोहों में शृंगार के आलवन के रूप में राधा और हरि का नाम आया है। इसके पूर्व भी ८ वीं शती की रचना 'वेणी सहार', ६ वीं शताब्दी की साहित्य-शास्त्रीय रचना ध्वन्यालोक और ११ वीं शती की रचना क्षेमेंद्र कृत 'दशावतार' में राधा का नाम शृंगार के ही आलवन के रूप में आ चुका है। इसी काल में रचित धार्मिक ग्रंथों में राधा का नाम नहीं आता। भागवत पुराण (१० वीं शती) में राधा का नाम नहीं बल्कि कृष्ण की विशेष प्रिया एक गोपिका का संकेत मिलता है जो कि आगे चलकर राधा का रूप ग्रहण कर लेती है। यह उस समय होता है जब कि धर्म और साहित्य नीरक्षीरवत् मिल जाते हैं। दार्शनिक रचना 'गोपालतापनी उपनिषद्' (१२ वीं शती) में भी राधा का नाम आता है। इसलिए जान पड़ता है कि राधा लोक साहित्य से शिष्ट साहित्य और शिष्ट साहित्य से ही धर्म साहित्य में गृहीत हुई। विद्या-पति की रचनाओं में राधा का यही लोक-साहित्य-परक रूप मिलता है।

चेतना से पूर्ण थी। जिस शिल्प में उनका दैनिक जीवन लगता था वह उस समय का सर्वाधिक सूक्ष्म और उपयोगी शिल्प था। 'पाट पटंबर' बनाना कोई आसान काम नहीं था।

इधर नवागत मुसलमानों और हिंदुओं का आपसी संघर्ष और मानसिक तनाव भी चढ़ाव पर था। ईश्वर की धर्मनिरपेक्ष सत्ता का मनोरम आभास पाकर आगे बढ़ने वाले फारस के भारतीय संस्करण सूफी कवियों ने हिंदुओं के लोकजीवन में, उनकी रागात्मक कहानियों को पकड़कर प्रवेश करना आरंभ किया। उनकी भाषा ली, उनकी कथाएँ ली, उनका लोकजीवन लिया और उसको एक समयोचित उदार अर्थ दिया कि ब्रह्म नारी के समान प्रेमस्वरूप है और जीव व्याकुल साधक प्रेमी पुरुष है। सूफियों का उल्लेख यहाँ इसलिए आवश्यक हुआ कि कबीर आदि संतो के ऊपर सूफियों के 'प्रेम की पीर' का विशेष प्रभाव है।

अब उस ऐतिहासिक पृष्ठभूमि को समझना आवश्यक है जो भक्ति काव्य के फलने-फूलने का कारण बनी और रीतिकाल के उदय में सहायक।

मुसलमान संस्कृति का भक्तिकाल पर तो कोई उल्लेख्य हिंदी-मुक्तक और प्रभाव नहीं पड़ा लेकिन रीतिकाल पर उसका विशेष मुसलमान-काल प्रभाव पड़ा। इस सांस्कृतिक चरण में नागरता का सर्वाधिक विकास हुआ जिससे अपभ्रंश काव्य का सहजोन्मेष हिंदी में आलंकारिकता से उत्तरोत्तर प्रभावित होता गया। इन नवोदित प्रवृत्तियों को समझने के लिए मुसलमान-काल की राजनैतिक, आर्थिक, सामाजिक और शैलिक परिस्थितियों की जानकारी आवश्यक है।

दास वंश (१२००-१२६०) खिलजी वंश (१२९०-१३२०) और तुगलक वंश (१३२०-१४१२) के लगभग २०० वर्षों के शासन-काल में राजपूत राजाओं की स्थिति पूर्ववत् सुदृढ़ तो भक्ति और रीतिकाल नहीं रह गयी थी फिर भी वे निःशक्त नहीं का हुए थे। अब भी ये बराबर अपनी पारस्परिक फूटी राजनीतिक परिवेश आदि दुर्गुणों के शिकार थे। मुहम्मद गोरी की विजय और पृथ्वीराज की पराजय से भी उन्हें चेत नहीं हुआ था। फलतः महत्वाकांक्षी निपुण सेनानी धावर को इस देश में सफलता मिली और उसने राणा सांगा को १५२७ ई० में हराकर उत्तरी

भारत में मुगल-शासन की स्थापना की। फिर क्रमशः ३०० वर्षों के शासन-काल के भीतर अकबर, जहांगीर और शाहजहाँ जैसे उल्लेख्य शासक हुए जिन्होंने देश के न केवल राजनीतिक मानचित्र को प्रभावित किया वरन सांस्कृतिक जीवन को भी समृद्ध बनाया। अकबर ने बड़े पैमाने पर राज्य-विस्तार किया और अपनी उदार मनोवृत्ति के कारण वह एक सांस्कृतिक समन्वयवाद का जनक और प्रचारक बना। उसके काल में ही हिंदी के सूर और तुलसी की महान प्रतिभाएं प्रस्फुटित हुई थीं। जहांगीर विशेष विलासी और किंचित असहिष्णु या लेकिन चित्रकला की ओर उसकी भी रुचि थी। किंतु शाहजहाँ को उसकी सूक्ष्म कला-संपन्न वस्तु-निर्मितियों के कारण साहित्य का विद्यार्थी याद करता है जिनका सीधा प्रभाव उस युग की मुक्तक कविता पर पड़ा है। रीतिकाल का आरंभ इसी के शासन-काल में हुआ। जिस हासोनुमुख सामंतवाद की चर्चा हर्षवर्द्धन के पतन से औरंगजेब के साम्राज्य के पतन तक की गई है उसमें इन नरपतियों का शासन-काल अपवाद स्वरूप है। तत्पश्चात् औरंगजेब का अवतरण देश के सांस्कृतिक जीवन का बहुत बड़ा दुर्भाग्य है। उसने न केवल मंदिरों के नाम पर बनी हुई अज्ञुत वास्तुनिर्मितियों को ध्वस्त किया वरन कला-शिल्प को भी क्षति पहुँचाई। उसके ही शासन-काल में बुदेलों के सरदार छत्रसाल, मराठों के छत्रपति शिवाजी तथा अन्य धर्म संप्रदायों ने उससे जमकर लोहा लिया। छत्रसाल और छत्रपति शिवाजी से हमारे जातीय महाकवि भूपण का निकट संबंध है। उन्होंने विभोर होकर कहा था 'सिवा को सराहीं कि यराहीं छत्रसाल को'। औरंगजेब के प्रखर अहंवाद ने उसके सभी पुत्रों के व्यक्तित्व को निर्जीव बना दिया और विखरते साम्राज्य को सभालने में समर्थ कोई उत्तराधिकारी नहीं पैदा हुआ। इसी समय तहस-नहस कर देने वाले विदेशियों का आक्रमण भी आरंभ हो गया।

सन् १५२६ से लेकर १८वीं शताब्दी के अंत तक के इस राजनीतिक इतिहास का सर्वेक्षण करने के पश्चात् स्पष्ट रूप से दिखलाई पड़ता है कि दिल्ली साम्राज्य स्वेच्छाचारी एकतंत्रीय शासन प्रणाली के अंतर्गत था। राजा की आकांक्षा ही विधि थी। अवश्य ही अनेक मुगल सम्राट ईश्वर और पार्षदों के विचारों से प्रत्यक्ष और परोक्ष रूप से प्रभावित होते थे परंतु उन्होंने अंतिम निर्णय और शक्ति को बराबर अपने हाथ में रखा। उत्तराधिकार का निश्चित नियम न होने के कारण प्राकृतिक नियम असि-परीक्षा ही प्रमुख

नियम था। मुगल सम्राट अकबर को छोड़कर मुगल कभी भूले नहीं कि वे मुसलमान हैं और इसी हैसियत से शासन करते हैं पर औरंगजेब को छोड़कर उनमें से अधिकांश उदार थे। मुगल साम्राज्यवादी थे। अधिकृत राज्य यदि साम्राज्य में मिला नहीं लिए गए तो करद होते थे। ऐसी अवस्था में देशी राजा प्रायः दिल्ली के रंगमहल की विलासिता का देशी ढंग पर अनुकरण करते थे। रीतिकालीन कविता इसी अनुकरण की अभिव्यक्ति है इसीलिए उसमें विदेशीपन अधिक आ गया है और उसी मात्रा में जीवन्तता कम हो गयी है। मुगल शासन का उत्तरार्द्ध भारतीय जनता के उत्तरोत्तर खोखले होने का इतिहास है।

सामाजिक दृष्टि से यह तीन शताब्दियाँ भारत के सामाजिक जीवन में कोई आधारभूत परिवर्तन नहीं उपस्थित कर सकीं। हर्षवर्द्धनोत्तर मध्यकाल को ह्रासोन्मुख सामन्तवादी कहा गया है। मुगल भक्ति और रीति काल में संपूर्ण देश में मनसबदारों अथवा सामंतों का काल का जाल-सा बिछा हुआ था। एक मनसबदार के ऊपर सामाजिक परिवेश दूसरा दूसरे के ऊपर तीसरा इसी प्रकार समस्त राजकीय पद सामंतों में वितरित हो गए थे।<sup>१</sup> सम्राट का जीवन ही इन सामंतों का भी आदर्श होता था। जो ज्ञान-शौकत, विलास-प्रमोद शाही दरबार में होता था उसका लघु संस्करण ये भी अपने महलों में उपस्थित करना चाहते थे। जीवन भर विवाह करते जाना, हरमों की तरह कई कई रानियों, रक्षिताओं, नर्तकियों से अपना रंगमहल भर लेना इनका स्वभाव हो गया था। राजपूत रजवाड़े भी इन बातों में कोई कोर कसर नहीं उठा रखते थे। दावतें, मदिरा, नृत्य, वस्त्राभूषण, रखेलियों का खर्च यह सब अंततः मध्यवर्ग और निम्नवर्ग पर ही पड़ता था।

छोटे राज्य कर्मचारियों, दूकानदारों और व्यापारियों से संगठित मध्यवर्ग की अवस्था असुरक्षित और दयनीय थी। इसी मध्यवर्ग का एक दूसरा भाग कलाकारों और शिल्पकारों का था। यह वर्ग अपनी प्रतिभा को दरबारों के मनोरंजन और प्रसाधन-संपादन में लगाता था क्योंकि जनता इनके काव्य अथवा इनके शिल्प का मूल्य नहीं दे सकती थी। निश्चय ही मुगल सम्राटों ने (औरंगजेब को छोड़कर) इन कलावंतों और विद्वानों का यथेष्ट आदर

किया। आश्रयदान में अकबर को छोड़कर अन्य सम्राटों में कुछ धार्मिक पक्षपात रहता रहा होगा यह धारणा बनाई जा सकती है क्योंकि हिंदी-कवियों में से अधिक लोगों को मुगल दरबार में प्रश्रय नहीं प्राप्त हुआ बल्कि अधिकतर देशी राजपूत राजाओं के यहाँ ही आश्रय मिला। शाहजहाँ के बाद तो ये सारे कलावत निश्चित रूप से नवाबों, राजाओं, रईसों के दरबारों में फेल गए।

निम्नवर्ग में मजदूर, विभिन्न पेशों के छोटे छोटे दूकानदार और कृषक होते थे। वर्ण-व्यवस्था के लुप्त हो जाने के कारण स्वेच्छया पेशे चुने जाते थे। राजकीय और सामंती विलासिता की वृद्धि के साथ इन साधारण लोगों की स्थिति निरंतर बिगड़ती गई। सेनाओं और डाकुओं से भी ये त्रस्त रहते थे और कभी कभी आनेवाली महामारी, अकाल आदि की दैवी विपत्तियाँ भी इन्हें झकझोर देती थीं। तुलसीदास की पुस्तकों में इस युग का बहुत अच्छा निदर्शन प्राप्त होता है।

आर्थिक दृष्टि से मुगल शासन की यह तीन शताब्दियाँ भारत की श्रल्प-कालीन उन्नति और दीर्घकालीन अवनति की सूचना देती हैं। अकबर के बाद आर्थिक अवस्था के बिगड़ने के मुख्य कारण निम्नलिखित हैं। मुगलों की विलासिता सीमा का अतिक्रमण कर गई थी।

आर्थिक परिवेश विदेशी यात्री बर्नियर लिखता है कि “मैंने मुगल हरम में लगभग हर प्रकार के रत्न देखे हैं जिनमें से कुछ तो असाधारण हैं। वे (वेगमें) इन मोती की मालाओं को कंधों पर ओढ़नी की तरह पहनती हैं। सिर में वे मोतियों का गुच्छा-सा पहनती हैं जो माथे तक पहुँचता है और इसके साथ एक बहुमूल्य आभूषण जवाहिरात का बना हुआ सूरज और चाँद की आकृति का होता है। दाहिनी तरफ एक गोल छोटा-सा लाल होता है। कानों में बहुमूल्य आभूषण पहनती हैं।” मणि माणिक्यों से आपादचूड़ ढँकी हुई इन वेगमों से क्या रीतिकाव्य की वासक-सज्जाएँ अधिक सुसज्जित हैं? अधीन राजवाड़े भी इनका अनुकरण करते थे। बिहारी और देव की कविताओं में स्पष्ट ही इस प्रकार के राजपूती जीवन-स्तर की सूचना मिलती है। इस व्यापक अपव्यय में युद्ध भी सहायक होते थे। वास्तु निर्मितियों के नाम पर ताजमहल आदि के बनवाने में वेशुमार धन खर्च करना, एक करोड़ रुपये में शाहजहाँ के आसीन होने के लिए मयूरासन

( तख्त-ताऊस ) का निर्माण आदि क्या है ? यह भार अंततः देश के साधारण वर्ग के टूटते कंधों द्वारा ही झेला जाता था ।

उस समाज में आर्थिक दृष्टि से भोक्ता और उत्पादक दो ही वर्ग थे । भोक्ता वर्ग केंद्रीय शासन, प्रांतीय शासन, सामंत वर्ग रजवाड़ों से संबद्ध उच्च और मध्य कर्मचारी वर्ग था, उत्पादक विशाल देश का समूचा निम्न वर्ग । डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने उस काल की आर्थिक पृष्ठभूमि पर लिखा है कि इस समय आर्थिक दृष्टि से समाज में दो श्रेणियां थीं—एक तो उत्पादक वर्ग जिसमें प्रधान रूप से किसान और किसानी से संबंध रखने वाली जातियां बढई, लोहार, कहार, जुलाहा इत्यादि थीं । और दूसरा दल भोक्ता ( राजा-रईस ) नवाब आदि या भोक्तृत्व का मददगार था । मुगल शासन के अंतिम दिनों में भारतीय समाज के ये ही दो आर्थिक वर्ग थे—राजा, सामंत, मसबदार आदि भोक्ता वर्ग और कृषक और श्रमिकों का उत्पादक वर्ग । दोनों का परस्पर का संबंध क्रमशः क्षीण होता गया और मुगल काल के अंतिम दिनों में इन दोनों की दुनिया लगभग अलग हो गई । यह व्यवधान कोई नया नहीं था । मौर्य एवं गुप्त राजाओं के काल से ही इसका आरंभ हो गया था । सन् ई० की पहली दूसरी शताब्दी में नागर और जानपद जनों का अंतर बहुत स्पष्ट हो गया था । एक के लिए कामशास्त्र, अलंकृत काव्य और नाटक लिखे जाने लगे थे और दूसरे के लिए व्रत-संयम बताने वाले स्मृति-पुराण । ज्यों ज्यों साम्राज्य-व्यवस्था संगठित होती गई और राजनीतिक सत्ता केंद्र में सिमटती गई त्यों त्यों व्यवधान भी बढ़ता गया । मुगल काल में यह व्यवधान अपनी चरमसीमा पर पहुँच गया । और उसके अंतिम दिनों में जब वह व्यवस्था निष्प्राण हो गयी तो उस व्यवधान को जिला रखने के लिए एक बड़ा-सा ढाँचा ही खड़ा रह गया । रीतिकाल इसी बाहरी ढाँचे का प्रकाश है । इसका पोषण सामंती व्यवस्था से हो रहा था । परंतु इस व्यवस्था की रीढ़ भकड़ चुकी थी और उससे जीवन का रस बहुत थोड़ा ही खिर पाता था ।<sup>१</sup> इस उद्धरण में डा० द्विवेदी ने स्पष्ट ही सामंतवाद को मौर्यकाल से आरंभ माना है । इस अध्याय के आरंभ में भी ऐसी ही मान्यता स्थिर की है । दोनों अर्थात् विकासोन्मुख और ह्रासोन्मुख सामंतवादों में क्या अंतर था—इसे भी डा० द्विवेदी ने स्पष्ट किया है—इस वक्तव्य को पूरा उद्धृत करने का यही प्रयोजन था ।

जो समाज राजनीतिक, सामाजिक और आर्थिक दृष्टि से पराभव को प्राप्त हो जाता है उसके नैतिक उत्थान की कल्पना करना दुराशा मात्र है।

हिंदू लगभग चार शताब्दियों से पादाक्रांत रहने के कारण और मुसलमान विलास तथा आंतरिक और बाह्य द्वंद्वों से जर्जर होकर अपना नैतिक बल खो

वैधे थे। दोनों भयकर रूप से इन्द्रियलिप्सु हो उठे थे इसका संकेत ऊपर यत्रतत्र किया गया है पर नैतिकता का वह एक पक्ष है। इसके अतिरिक्त अन्य सभी पहलू भी इस युग में दुर्बल हो गये थे। शिख से नख तक समस्त राज्याधिकारी अपव्यय के कारण अर्धधन से धन लेने लगे थे। ऐसी स्थिति में जनता में ऐसे शासन के प्रति आस्था एक दम उठ गयी। वह भी इन दुर्गुणों का अनुकरण करने लगी। स्वार्थ-साधना प्रबल हो उठी। जनता के आचार रक्षकों में स्वयं नैतिक बल घुट चुका था। नैतिक शक्ति के इस प्रकार अकाल के कारण जनता पूर्णतः भाग्यवादी बन गयी थी। ज्योतिष में सम्राट और जनता दोनों प्रगाढ़ रूप से विश्वास करने लगे। इस घोर भाग्यवाद का स्वाभाविक निष्कर्ष था नैराश्य। वास्तव में इस संपूर्ण युग को ही नैराश्य का गहन अधिकार प्रसे हुए हैं। शाहजहा और औरंगजेब के पत्रों में और इस युग की सभी घटनाओं में विपाद की गहरी छाया स्पष्ट है और ज्यों ज्यों समय बीतता गया यह छाया स्पष्टतर होती गई। भीषण राजनीतिक विपमताओं ने बाह्य जीवन के विस्तृत क्षेत्र में स्वस्थ अभिव्यक्ति और प्रगति के सभी मार्ग अवरुद्ध कर दिए। निदान लोगों की वृत्तियाँ अंतर्मुख होकर अस्वस्थ काम-विलास में ही अपने को व्यक्त करती थीं। बाह्य जीवन से त्रस्त होकर उन्हें अंतःपुर की रमणियों की गोद में ही त्राण मिल सकता था। अतिशय विलास की रंगीनी नैराश्य की कालिमा से ही अपने रंगों का सचय कर रही थी। युग-जीवन की गति जैसे रुद्ध हो गयी थी।<sup>१</sup>

मुगल काल ने अपने ढंग पर काव्य तथा अन्य ललित कलाओं को भी पर्याप्त प्रोत्साहन दिया। वास्तु, चित्र, संगीत सभी में उन्होंने उल्लेख्य उन्नति

की। यह एक स्वभाविक बात थी कि वे भारतीय ललितकलाएँ कलाओं के वैशिष्ट्य से प्रभावित हों और भारतीय कलाएँ फारसी कलागत उपलब्धियों से प्रभावित हों। प्रभावों के ये आदान-प्रदान तत्कालीन काव्य के आलोचक के लिए

महत्वपूर्ण है। प्रत्येक युग की एक सामूहिक मानसिक स्थिति होती है जो उस युग के कला-निर्माण में प्रतिफलित होती है। उस युग की ह्रासोन्मुख प्रवृत्तियों की जानकारी हमें हो चुकी है उनका कैसा प्रतिफलन काव्य और कलाओं में हुआ यह यहाँ विवेच्य है।

मुग़ल काल की वास्तु-निर्मितियों में स्पष्टतः फारसी शैली आधार बन कर आयी है। यह शैली, भारतीय वास्तु-कलादर्शों की सादगी और महा-काव्योपम विराटता से भिन्न, दरवार की मुक्तकोचित चित्ररंजना और अलंकृति से पूर्ण है। अकबर की कला में उसकी उदार भावापन्नता के कारण भारतीय अभिप्राय घुल-मिल गए हैं लेकिन परवर्ती मुग़ल सम्राटों की वास्तु-कृतियों में कम से कम भारतीय प्रभाव है। चाहे जो भी हो, वास्तुकला के अन्यतम पुरस्कर्ता शाहजहाँ की अद्वितीय कृति ताजमहल उस युग की कला का श्रेष्ठ निदर्शन है। 'काल के कपोल पर स्थित नयन-विंदु' ताजमहल अपने सूक्ष्म कौशल में अप्रतिम है। अकबर की इमारतों के विराट सौंदर्य के विपरीत शाहजहाँ की इमारतों का सौंदर्य सूक्ष्म-कोमल है—एक की कला में यदि महाकाव्य (रामचरितमानस) की विराट गरिमा मिलती है तो दूसरे की कला में अलंकृत गीत काव्य (विहारी सतसई) की रसात्मकता का सूक्ष्म चमत्कार है। मणि कुट्टिम की चित्र विचित्र कला, सोने का रंग, मणियों का जड़ाव और नक्काशी, यहाँ प्रधान हो गई है। शाहजहाँ के स्थापत्य में मूर्ति और चित्रण-कला की विशेषताएं अधिक हैं।<sup>१</sup> सौंदर्यबोधशून्य औरंगजेब दो एक निर्मितियों को तोड़ ही सका बनाने की कौन कहे। परवर्ती निर्वाय मुग़ल उत्तराधिकारियों, छोटे राजाओं और नवाबों की कृतियां भी उनके ही समान निर्जीव चित्ररंजना से पूर्ण होती गईं। इस समय की राजपूत कलम भी मुग़ल कलम से विशेष प्रभावित हो गयी फिर भी परवर्ती मुग़ल काल की निर्जीवता उसमें नहीं है। ऐसी अलंकृति प्रधान निर्मितियों में ग्राम्बर स्थित जयसिंह सवाई के राजमहल और राजा सूरजमल के दोंग के महल अपना विशेष महत्व रखते हैं। इनमें राजपूत व्यक्तित्व की गरिमा न होते हुए भी भारतीय कला का आधारभूत योग है। कुल मिलाकर, डा० नगेन्द्र के शब्दों में कलाप्रिय मुग़ल सम्राटों ने फारसी और हिंदू शैली के सम्यक् संयोग से विलासपूर्ण मुग़ल शैली का निर्माण किया जिसकी छाप



तत्कालीन स्थापत्य, चित्रण, आलेखन, आदि ललित कलाओं और जवाहरात, सोने चाँदी के काम, कढ़ाई-नुनाई इत्यादि पर भी अंकित है। इन सभी में ऐश्वर्य का उल्लास है।<sup>१</sup>

भारतीय चित्रकला हिंदू भारत में अपने उत्कृष्ट रूप को पहुँच चुकी थी। अजन्ता के भित्तिचित्रों में जिस प्रकार की सादगी, यौवन का उन्मद वेग, द्विधाहीन मनोभाव मिलता है प्राकृत और अपभ्रंश काव्य में उसी का प्रभाव है। मुगलकाल में आकर मुगलकलम का उदय हुआ जिसमें फारसी और भारतीय दोनों शैलियों का सामंजस्य हुआ। अकबर ने चित्रकला के विकास में महत्वपूर्ण योगदान दिया किंतु जहाँगीर के काल में चित्रकला को चरमोत्कर्ष प्राप्त हुआ। यहाँ आकर मुगल कलम में भारतीय कला की विशेषता रंग वैशिष्ट्य प्रधान हो गयी। जहाँगीर का रंगीन व्यक्तित्व इस काल में भावमय रंगीन चित्रों का कारण बना। पर्सीब्राउन के अनुसार मुगल चित्रकला की आत्मा जहाँगीर के साथ ही निर्जीव हो गई। औरंगजेब के समय में चित्रकार भी अन्य आश्रय-केंद्रों में चले गए। फिर स्थानीय विशेषताओं को लेकर लखनऊ कलम, हैदराबाद कलम आदि विभिन्न शैलियों का प्रचलन हुआ। इन चित्रों में गतिहीनता, अस्वाभाविकता की सीमा को पहुँच गई। प्रतिकृतियाँ होने लगीं। श्री रायकृष्ण दास के अनुसार 'अब चित्रों में हृद से ज्यादा रियाज, महीनकारी, रंगों की खूबी तथा शानशौकत एवं अंग-प्रत्यंगों की लिखाई विशेषतः हस्तमुद्राओं में बड़ी सफाई और कलम में कहीं कमजोरी न रहने पर भी दरबारी अदबकायदों की जकड़बदी और शाही दबदबे के कारण इन चित्रों में भाव का सर्वथा अभाव बल्कि एक प्रकार से सन्नाटा-सा पाया जाता है, यहाँ तक कि जी ऊबने लगता है।'<sup>२</sup>

मुगल शैली की समकालीन राजस्थानी शैली अजन्ता की भारतीय चित्रकला की परंपरा में, युग की शृंगारिक और आलंकारिक प्रवृत्तियों से प्रभावित होकर, लोक जीवन से कम दरबारी जीवन से विशेष प्रेरणा लेते हुए अपना विकास कर रही थी। राजस्थानी शैली के प्रिय विषय थे रागमाला, कृष्ण लीला, नायिका भेद और वारह मासा इत्यादि। इस लपेट में देव के अष्टयाम, विहारी की सतसई, मतिराम के रसराज की चित्रव्यंजना हुई। जिस

१—रीतिफाव्य की भूमिका : डा० नगेन्द्र पृ० २२।

२—भारत की चित्रकला : रायकृष्णदास पृ० १५६।

प्रकार काव्य में राधा-कृष्ण का नाम एक नैतिक ढाल के रूप में आता था और उसके पीछे कवि राज दरबार की शृंगारिक मनोवृत्ति की वृत्ति करता था उसी प्रकार चित्रकला में नाम तो रासलीला चित्रण का होता था परंतु उसमें विलासिता के उद्रेक और वृत्ति का उद्देश्य छिपा रहता था। इन चित्रों में भावाभिव्यक्ति कमजोर और मुख-भंगिमाएं भाव-शून्य हैं। हां स्त्री के आंगिक उभारों, मीनाक्ष-चित्रण का विशेष जोर है। पर यह सब आलंकारिक सूक्ष्मता कहीं-कहीं अतिवादिता से लदी हुई है। राजपूत शैली से किंचित भिन्न भाव-प्रधान कांगड़ा शैली थी जिसका झुकाव रसात्मकता की ओर विशेष था। इसके व्यापक चित्र-भूमि की ओर हंगित करते हुए श्री रायकृष्ण दास ने लिखा है—देवताओं का ध्यान, रामायण, महाभारत, भागवत, दुर्गासप्तशती, इत्यादि समस्त पौराणिक साहित्य, ऐतिहासिक गाथा, लोक कथा, केशव बिहारी, मतिराम, सेनापति आदि हिंदी के प्रमुख एवं अन्य साधारण कवियों की रचनाओं से लेकर जीवन की दैनिक चर्या और शब्दी तक ऐसा एक भी विषय नहीं, जिसे उन्होंने छोड़ा हो।<sup>१</sup> संक्षेप में इतना कहा जा सकता है कि भारतीय शैलियां मुगल शैलियों से अधिक जीवनशाली, रसमय और कौशल-पूर्ण हैं।

जिसप्रकार मुगलकालीन वास्तुकला और चित्रकला विलासिता और अलंकरण के भावों से पूर्ण हो रही थी उसी प्रकार संगीतकला भी। भारतीय साहित्य में लोकगीतों और शास्त्रीय संगीत की पर्याप्त उन्नति हो चुकी थी। प्राप्त अपभ्रंश साहित्य में तो प्रायः नहीं पर हिंदी-साहित्य में लोकगीतों का प्रौढ़ साहित्य-गृहीत विकास विद्यापति की पदावली में दिखलाई पड़ता है और शास्त्रीय संगीत का सूरदास के सूरसागर में। कलाप्रिय मुगलसम्राट अकबर ने संगीत को सर्वाधिक सम्मान दिया। तानसेन उसके ही दरबार का नहीं सम्पूर्ण भारत का श्रेष्ठ गायक माना जाता है। इसने कुछ पदों की भी रचना की थी।<sup>२</sup> इस युग में फारसी संगीत, भारतीय संगीत से कितना प्रभावित हुआ और भारतीय संगीत फारसी संगीत से कितना, यह नहीं कहा जा सकता। जहांगीर और शाहजहां दोनों संगीतज्ञ थे और संगीतज्ञों के आश्रयदाता। शाहजहां को हिंदी-गीतों की सरल वेधकता बड़ी

१—भारत की चित्रकला, पृ० १६६।

२—कवि तानसेन—डा० सुनीतिकुमार चटर्जी।

रीतिकान्य में फारसी प्रभाव आश्चर्यजनक रूप से संपृक्त हो गया। इसके पूर्व सूफी कवियों के प्रभाव-स्वरूप फारसी कान्य-रूढ़ियाँ सतकान्य में अवश्य गृहीत हुई थीं पर कृष्ण और राम-भक्ति रीतिकान्य और कान्य में नहीं। रीतिकान्य में इस नए तत्व के मुसलमानी प्रभाव अत्यधिक ग्रहण का कारण मुसलमानी दरबारों का प्रभाव था। यह प्रभाव-विस्तार रीति मुक्त शाखा में विशेष हुआ।

सारांश यह कि भक्तकवि और रीतिकवि की मनोवृत्ति में आधारभूत अंतर हो गया था। जब कि भक्तकवि मंदिर और जन समाज में विह्वल हृदय के गीत गाता था तब रीतिकान्य का कवि राज्य दरबार में कवित्त कहता था, जब कि भक्तकवि आत्मरुचि और लोकरुचि से चालित था तब रीतिकवि राजा और सामंतों की विलासपूर्ण रुचि से, जब कि भक्तकवि प्रबंध या मुक्तक जिसमें चाहे स्वांतः सुखाय गा या लिख सकता था तो रीतिकवि दरबारों के प्रतिस्पर्द्धापूर्ण वातावरण के लघु समय में केवल मुक्तक रचनाएं पढ़ सकता था, जब कि भक्त कवि भारतीय लोकपरंपरा में प्रचलित रूढ़ियों को ही ग्रहण करके सतुष्ट हो जाता था तो रीतिकवि मुसलमान दरबार के आदर्शों से प्रभावित सामंतों के दरबारों की फारसी रूढ़ियों को अपनाकर ही सफल हो सकता था। भक्तिकाल से पूर्ववर्ती अपभ्रंश काल के कवि से रीतिकवि की शृंगारिक मनोवृत्तियों में साम्य अवश्य है परंतु दोनों में शृंगार की आत्मा और अभिव्यक्ति-कला की दृष्टि से मौलिक अंतर आ गया है। इसके पीछे भी भिन्न-भिन्न परिवेश हैं जिनका विवेचन पीछे हो चुका है।

कुल मिलाकर, इन दस शताब्दियों के आलोच्य काल की राजनैतिक, सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक, साहित्यिक, शैल्पिक, भाषागत विविध परिस्थितियों का यथाप्रसंग विवेचन कर लेने के पश्चात् यह निष्कर्ष निकलता है कि अपभ्रंश की ऐहिक मुक्तक कविता में ग्रामीण, स्वच्छंद, धुमक्कड़, युद्धप्रिय जातियों की प्रेम और वीर कविता मिलती है जो हिंदी कान्य में विकसित होते हुए भी परिवर्तमान परिस्थितियों के कारण अपने पूर्वरूप से काफी भिन्न हो गया है। अपभ्रंश के धार्मिक मुक्तकों का हिंदी में स्पष्ट और सीधा विकास हुआ है। ब्राह्मण-धर्म की रूढ़ियों के विपरीत सिद्धों, जैनियों और नाथों की विद्रोहिणी प्रवृत्तियों का सतकान्य में मूल स्वर सुरक्षित है। परवर्ती काल में बौद्ध और तन्त्र-साहित्य के मूलों से, दक्षिण के भक्ति-आंदोलनों से, शाख सिद्ध पंडितों के योग से धर्माश्रित कान्य भक्तितत्व को ही आधार मानकर चलने

लगा । रीतिकाव्य की अंतिम शताब्दियों में भक्तिसाहित्य के राधा-कृष्ण के माधुर्यपरक शृंगार चेष्टाओं के ग्रहण से, तत्कालीन नागरिक संस्कृति के विकास से, मुग़ल शासन की वास्तु, चित्र, संगीत, साहित्य, दरबार की फारसी कला के प्रभाव से और उद्देश्यहीन युग परिस्थितियों के व्यापक दबाव से रीतिकाव्य का सृजन हुआ । इस प्रकार अपभ्रंश शृंगारिक रचनाओं में मूल विषयवस्तु और कतिपय रुढ़ियों का साम्य होते हुए भी व्यक्त भावनाओं और उपस्थापन शैलियों में व्यापक अंतर आ गया ।

---



शृंगारिक मुक्तक



ईसवी सन् की द्वितीय शताब्दी में संस्कृत साहित्यशास्त्र के वास्तविक आरंभकर्ता भरतमुनि ने कहा था कि 'जो कुछ पवित्र, प्रज्ञोत्तेजक, उज्ज्वल और दर्शनीय है उसकी शृंगार से उपमा दी जा सकती है ।'<sup>१</sup> अत्यंत व्यापक अर्थ में आरंभ से ही प्रयुक्त शृंगारिक प्रवृत्ति और प्राचीन इस शृंगार शब्द की स्थायी वृत्ति रति को भी कम भारतीय साहित्य व्यापक अर्थ में नहीं लिया गया । चौदहवीं शताब्दी के आचार्य विश्वनाथ ने 'मन के अनुकूल अर्थ में प्रेमाद्र' या द्रवीभूत होने को रति कहा है ।<sup>२</sup> संस्कृत काव्यशास्त्रियों का बहुमत बहुत पहले से शृंगार को रसराज मानता आया है । निरूपण के प्रसंग में केवल चार को छोड़कर शेष सभी संचारियों को शृंगार-रस के अंतर्गत माना गया है । इस प्रकार के शृंगार-रस को यदि साहित्य-लेखन के उपःकाल में ही मान्यता प्राप्त हो जाय और वह उत्तरोत्तर परिष्कृत और प्रोत्साहित होता चले—तो क्या आश्चर्य ? लेकिन ईसवी सन् की पूर्व की शताब्दियों में ऋग्वेद और अथर्ववेद की कुछ ऋचाओं, वौद्धों की थेरगाथा और थेरीगाथाओं, रामायण और महाभारत के उपाख्यानों, अश्वघोष के सौंदरनंद जैसे दो एक काव्यों को छोड़कर, शृंगारिक प्रवृत्ति का अपने आप में पूर्णतः स्वतंत्र अस्तित्व प्राकृत की गाथासप्तशती के पूर्व नहीं पाया जाता ।

'गाथासप्तशती' के रूप में जिस लौकिक शृंगार का अपूर्व सुंदर चित्रण हुआ है भारतीय साहित्य में उसका अचानक आविर्भाव होता हुआ दिखाई देता है । इसने परवर्ती साहित्य को विशेष रूप से प्रभावित किया । अमरुक और गोवर्द्धन तो उससे प्रत्यक्षतः प्रभावित हुए । इस परंपरा से किंचित भिन्न कुछ ऐहिक मुक्तक काव्यों का भी संकेत मिलता है जिसमें कालिदास के नाम से

१—'यत्किंचिल्लोके शुचिमेध्यमुज्ज्वलं दर्शनीयं वा तच्छृंगारेणोपमीयते'

—नाट्यशास्त्र, अध्याय ६ ।

२—रतिर्मनोऽनुकूलेऽर्थे मनसः प्रवृत्तायितम्—साहित्य-दर्पण, ३।१७६ ।



प्रचलित शृंगार-तिलक, घटकर्पर, भर्तृहरि रचित शृंगार शतक, विल्हण की चौरपचाशिका आदि का नाम आता है। इन रचनाओं की भावभूमि के निर्माण में आभिजात्य का योग है। यह आभिजात्य गाथासप्तशती अमरुशतक और आर्यासप्तशती के ऐहिक धरातल से थोड़ा भिन्न है।

इस ऐहिक मुक्तक-काव्य-परंपरा के विकास के साथ-साथ संस्कृत में प्रबंधकाव्यों और नाट्यपरंपरा का भी विकास हुआ। भारतीय शृंगार-तत्त्व इन काव्यों और नाटकों में यह लोकस्वर विशिष्ट को प्रभावित पौराणिक नायक और नायिकाओं के माध्यम से करनेवाले उपादान अभिजात जीवन के परिवेश में होकर प्रकट हुआ।

भारतीय काव्य के शृंगार तत्त्व को प्रभावित करने में स्तोत्र-साहित्य का भी महत्वपूर्ण स्थान है। उपासना और पूजा के अवसरों पर और देवी-देवताओं के स्तवन के अवसरों पर उनकी रूप-शोभा का सकीर्तन के बहाने उल्लेख होता था। कालांतर में इसप्रकार का बहुत स्तोत्र-साहित्य बढ़ा साहित्य रचित हुआ। शक्ति के विभिन्न व्यक्त विग्रहों—दुर्गा, सरस्वती, काली, पार्वती, लक्ष्मी आदि की अर्चना में लिखित स्तोत्र इसी प्रकार की रचनाएँ हैं। स्वतंत्र स्तोत्र-साहित्य में शिव-पार्वती और राधाकृष्ण की शृंगार-लीलाओं का जो वर्णन मिलता है वह अनेक शृंगार-काव्यों को मात कर देता है। इसके अतिरिक्त परतंत्र रूप से बौद्धों के स्तोत्र-ग्रंथों, काव्यों, पुराणों में भी इस प्रकार की सामग्री खोजी गई है। इस प्रकार की शृंगारिक स्तोत्र-रुद्धियों का भक्ति-साहित्य में अनजान में ही ग्रहण हो गया। बारहवीं से चौदहवीं शताब्दी तक बंगाल और बिहार में जो राधा-कृष्ण की भक्ति के छंद रचे गए वे काम के सूक्ष्म संकेतों से पूर्ण हैं।

भारतीय शृंगार-तत्त्व को प्रभावित करने वाली दूसरी धारा थी कामशास्त्रीय ग्रंथों की। अत्यंत प्राचीन सभ्यता संपन्न भारत का कलाविलास उत्सव-महोत्सव, रस-रंग ईसवी सन् के अत्यंत पूर्व ही कामशास्त्रीय ग्रंथ अपने चरम शिखर पर पहुँच चुके थे। वात्स्यायन के कामसूत्र में जिन चौंसठ प्रकार की कलाओं की विशद चर्चा हुई है उनमें से अधिकांश या तो विशुद्ध साहित्यिक हैं या फिर शृंगार-साहित्य को अनेक प्रकार से अलंकृत करने वाली। उनमें से अनेक नायक-नायिकाओं की विलास-क्रीड़ाओं में सहायक हैं अनेक मनोविनोद की

साधिका हैं। तत्कालीन भारत की अत्यंत समृद्ध भोगमूलक संस्कृति और साहित्य का वह प्रतिफलन तो था ही। राजदरबारों में निर्मित होने वाले परवर्ती साहित्यिक ग्रंथों का साधनोपायों की दृष्टि से कामसूत्र विशेष उपजीव्य बना। जहाँ तक शृंगारी मुक्तक कवि का संबंध है वह तो उससे सर्वाधिक प्रभावित हुआ ही।

इस संपूर्ण शृंगारिक मुक्तक साहित्य में जिस प्रवृत्ति को पृष्ठाधार बनाया गया वह थी नायक-नायिका-भेद की नाट्यशास्त्रीय परंपरा। जैसा कि कहा जा चुका है भरत मुनि ने अपने नाट्यशास्त्र नाट्यशास्त्रीय परंपरा में नायक-नायिकाओं के विस्तृत भेदोपभेदों का रंगमंचीय विधान किया था। सुनिश्चित रूप से यह परंपरा हर प्रकार के अभिजात शृंगारी काव्य की प्रधान उपजीव्य बनी।

जैसा कि पृष्ठभूमि-विवेचन में कहा जा चुका है 'गाथा सप्तशती' के पीछे विदेशागत आभीर जाति का विशेष प्रभाव था। प्राकृत के इस गाथाकोश में जो स्वर स्पष्ट हुआ वह अपनी लोक-प्रेरणा और आभीर जाति को ऐहिक भावापन्नता के कारण एकदम नवीन था। ऐहिक मनोवृत्ति परवर्ती प्राकृत-साहित्य में इस प्रकार की अन्य रचनाएँ भी हुई होंगी पर वे बहुत कम मिलती हैं। इस गाथा सप्तशती के प्रभाव से जो संस्कृत में ऐहिक मुक्तक लिखे गए वे भी परिवेशगत अभिजात्य के कारण लोक धरातल से प्रायः दूर होते गए। आठवीं नवीं शताब्दी में जब संस्कृत-काव्य पांडित्य और चमत्कार-प्रदर्शक काव्य-रुद्धियों से प्रभावित होने लगे और संकीर्णतर राज-समाज और पंडित-समाज में सिमटते गए तब तत्कालीन प्राकृतोद्भूत लोकभाषा अपभ्रंश सहज शृंगार की अभिव्यक्ति का प्रधान वाहन बन गई।

यस्तुतः किसी भी देश की रंजनात्मक जीवन-परिधि में तीन प्रकार के साहित्य विकसित होते रहते हैं। प्रथम है लोकगीतों और लोकगाथाओं का अलिखित साहित्य। इस मौखिक गान-परंपरा के प्रभाव-चक्र, लोक, पास निरंतर बनने वाले न तो छंदों की कमी है न तो भावों की, न तो भाषा की और न तो अभिव्यक्ति-कौशल की। यह कथाएँ रचते हैं, रुद्धियों को बनाते हैं, अपने सामूहिक 'स्व' को द्रवीभूत कर देने वाले गीतों को 'अपनी भाषा की चंचल सवारी पर' चढ़ा लेते हैं, ये अपनी प्रवाहधारा को अप्रतिहत रखने

के लिए न जाने कितनी रूढ़ियाँ तोड़ते भी रहते हैं और अत में निरक्षर और अक्षिष्ट कथित विशाल जन समुदाय को रससिक्त और स्फुरणशील बनाए रखते हैं। इस लोकजीवन और इन लोकगीतों की सबसे स्मृहणीय भावना प्रेम की है। द्वितीय है लोक-प्रभावित साहित्य। इसका मूल प्रेरणा-स्रोत लोकगीत और लोकगाथा साहित्य होता है। अपभ्रंश का मुक्तक-साहित्य लोक प्रभावित साहित्य है। हेमचन्द्र के प्राकृत-व्याकरण में आए शृंगारिक दोहों के विषय में लोक-प्रभाव स्वीकार करना कोई बड़ी बात नहीं कहना है। बल्कि यहाँ तक कहने का पर्याप्त अवकाश है कि इन अनाम कवि या कवियों के लिखे मुक्तक-साहित्य में बहुत से लोक के भी दूहे होंगे। इसी प्रकार 'ढूला मारू रा दूहा' की भी स्थिति है। अन्यत्र कहा जा चुका है कि प्राकृत व्याकरण और ढूला के दोहों की आत्मा एक ही है। इस प्रकार यह अनुमान किया जा सकता है कि प्राकृत व्याकरण के बहुत से दोहे सर्वथा अलिखित लोक साहित्य से संचयित किए गए हैं। तृतीय है अभिजात (क्लासिकल) साहित्य। हिंदी के रीतिकाल का साहित्य विशुद्ध अभिजात साहित्य है। अभिजात साहित्य में सकीर्णतर उच्च कहे जाने वाले समाज की आकांक्षाओं का प्रतिफलन होता है। इस काव्य में चमत्कार, विलासिता, कौशल, आदि पर विशेष बल दिया जाता है। यहाँ पर आकर किसी समय में आरंभ लोक-साहित्य की एक विशिष्ट लहर प्राणशून्य हो जाती है। गाथा-कोश से आरंभ, प्राकृत-व्याकरण और ढूला के दोहों में संपोषित सहज शृंगारिक अभिव्यक्ति भक्तिकाल में आकर आभिजात्य से कुछ युक्त हुई पर रीतिकाल तक आते-आते उसमें से लोकतत्व प्रायः सब झड़ गये और बच गया लोकभाषाओं के मुक्तक-काव्य के ढाँचे पर विलासिता और काव्य-कौशल का नकली मुलम्मा।

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि अपभ्रंश के ही ढाँचे पर विकसित हुई रीतिकालीन कविता अपभ्रंश से भिन्न हो गयी। मध्यकालीन हिन्दी शृंगारिक मुक्तकों के इन सभी परिवर्तनों का सम्यक विश्लेषण और आकलन करने के लिए आवश्यक है कि उसके वस्तु-पक्ष और कला-पक्ष दोनों के विकास का अध्ययन किया जाय। इस निर्णय के अनुसार हम शृंगारिक मुक्तक संबंधी अपने अध्ययन को दो भागों में विभाजित करते हैं.—१—वस्तुपक्ष का विकास और २—कलापक्ष का विकास।

## वस्तु-पक्ष का विकास

मध्यकालीन हिंदी शृंगारिक मुक्तकों का ऐतिहासिक दृष्टि से अध्ययन करते समय हमें सबसे पहले अपभ्रंश शृंगारिक मुक्तकों की वस्तुगत रुढ़ियाँ मिलती हैं। जैसा कि कहा जा चुका है अपभ्रंश शृंगारिक मुक्तकों की वस्तु-भूमि लोकभाषा पालि और प्राकृत की वस्तुभूमि से मिलती जुलती है। विशेषतः अपभ्रंश शृंगारिक मुक्तकों में आश्चर्यजनक रूप से लोकतत्वों का प्राधान्य मिलता है। उनकी इन कतिपय भावगत और वस्तुगत नवीनताओं का सबसे पहले विवेचन कर लेना उसके स्वरूप को समझने की दृष्टि से आवश्यक है।

अपभ्रंश शृंगारिक मुक्तक काव्य की सबसे बड़ी विशेषता उसकी सहजता है। इसके ऐतिहासिक कारणों पर विकासक्रम की पृष्ठभूमि में हम प्रकाश डाल चुके हैं। यहाँ उसकी साहित्यिक विवेचना लक्ष्य सहजता है। यह सहजता वस्तुतः उस लोक-जीवन की सहजता थी जो आभीर आदि कृषक और युद्धप्रिय जातियों से मिलकर बनी थी। इस कृषक जाति का एक चित्र प्रबंध-चिंतामणि के एक दोहे में आता है—जिसे राजा मुंज ने भी स्पर्द्धा की दृष्टि से देखा था। ‘जिसके घर चार बैल हैं, दो गाएँ हैं और मीठा बोलने वाली स्त्री हो उस कुटुंबी को अपने घर हाथी बांधने की क्या जरूरत।’ इस प्रकार की परिवेश वाली जाति के विरह और मिलन दोनों में नागरिक अलंकरणों और आडंबरों से अलग एक प्रकार की जीवंत सरलता है। इस दृष्टि से अपभ्रंश-काव्य में सीधे लोक-जीवन का चित्रण हुआ है। भाषा, भाव, अभिव्यक्ति—सब में एक प्रकार की ऐसी मार्मिक सादगी है जो पाठक का मन जीत लेती है। इसका कारण यह है कि इस अपभ्रंश की नायिका के शीश पर केवल एक फटी-पुरानी कमली भर है, गले में दस-बीस गुरियाँ की माला भी नहीं है तब भी गोष्ठ के रसिकों को उसकी ओर बराबर आकृष्ट होना पड़ रहा है।<sup>१</sup>

१—ज्यारि बइल्ला धेनु दुई मिट्ठा बुल्ली नारि ।

काहुं मुंज कुंडवियाहं गयवर वज्झइं वारि ॥ प्र० चि० पृ० २४

२—सिरि जरखंडी लोअड़ी, गलि मणिअड़ा न वीस ।

तोवि गोठड़ा कराविया मुदए उठ वईस ॥ प्रा० व्या० ४।४२३।४

विश्वास था। यहाँ अपभ्रंश-काव्य के परकीया-संकेतों से कुछ महत्वपूर्ण निष्कर्ष निकालने का प्रयत्न किया जायगा।

(१) ठोछा पूँह परिहासही अह भण कवणिहिं देसि।

हउं सिज्जउं तउ केहिं पिअ तुहुं पुणु अन्नहिं रेसि<sup>१</sup> ॥

हे बूढ़ा ऐसा परिहास, अरे कह, किस देश में होता है। हे प्रिय ! मैं तो तुम्हारे लिए क्षीण होती हूँ और तुम अन्य के लिए।

(२) सुमिरिज्जइ तं वल्लहउं जं वीसरह मणाउं।

जहिं पुणु सुमरणु जाउं गउ तहो नेहहो कइ नाउं<sup>२</sup> ॥

सुमिरिए उस प्रिय को जो थोड़ा सा भूल जाय पर जिसका सुमिरन ही चला जाय उसके नेह का क्या नाम। यह प्रिय भी संभवतः किसी प्रकार के अन्य आकर्षण में ही भूलता है।

(३) एककसि सील कलकिअहं देज्जहिं पच्छिताइं।

जो पुणु खडउ अणुदिणहु तसु पच्छितें काइ<sup>३</sup> ॥

एक बार शील कलकित करने वाले को प्रायश्चित्त दिए जाते हैं और जो अनुदिन खंडित करता है उसके प्रायश्चित्त से क्या। यह शील कलकित करने वाला भी किसी परकीया की ओर ही आकृष्ट जान पड़ता है।

(४) ज दिहुव सोमग्गहणु असइहिं हसिउ निसकु।

पिअ माणुस विच्छोहगरु गिलि-गिलि राहु मयकु<sup>४</sup> ॥

जब सोम-ग्रहण दीखा तो असतियाँ निःशंक होकर हँस पड़ीं और कहने लगीं कि प्रिय जनों का विछोह करने वाले को हे राहु निगल निगल। ये प्रियजन, जिनको सामाजिक दृष्टि से ओट चाहिए, निश्चित ही परपत्ति हैं और परकीयाओं में सलग्न हैं।

१—प्राकृत व्याकरण ४।४२५।१

२—प्राकृत व्याकरण ४।४२६।१।

३—वही ४।४२८।१।

४—वही ४।३६६।१।

इन स्फुट उदाहरणों में अनेक प्रकार से परिकीयाओं का संकेत हुआ है। इसी प्रकार प्रबध चिंतामणि के अंतर्गत मुंज के दोहों में जो मृणालवती का उल्लेख मिलता है एक तरह से वह भी परकीया-वर्णन ही है। तात्पर्य यह कि अपभ्रंश श्रृंगारिक मुक्तकों में एकनिष्ठ स्वकीयाओं का प्राचुर्य होते हुए भी परिकीयाओं का अभाव नहीं है। पर इसमें भी ध्यान देने की बात यह है कि कवि का मन इन परकीयाओं के स्वतंत्र वर्णन की ओर कम गया है। इनमें अनुरक्त पुरुषों के प्रति स्वकीयाओं के खेद-प्रकाश का वर्णन अधिक है। यह बात उस समय की लोक की सामाजिक मनोवृत्ति और शील का परिचय देती है।

जैसा कि पृष्ठभूमि-विवेचन में स्पष्ट किया जा चुका है भक्तिकाल में आकर बहुनायक पीय (श्रीकृष्ण) को एकदम स्वीकार कर लिया गया इसलिए सारी परकीयाओं और स्वकीयाओं का भेद निर्दिष्ट करने वाली रेखाएँ मिट-सी गईं। भक्तिकाल की यह विरासत रीतिकालीन कवियों ने बड़े मनोयोगपूर्वक ग्रहण किया।

दृच्छिन्न नायक एक तुम नंदलाल ब्रज चंद।

कुलए ब्रजवनितानि के डग हंदीवर बृंद<sup>१</sup>॥

लेकिन नायिकाओं में सपत्नी-भावना (परकीयाओं-स्वकीयाओं दोनों में) यहाँ कम नहीं थी। रीतिकाल में कई सौ दोहे केवल इस बात को लेकर लिखे गए हैं कि किस प्रकार प्रिय गत रात को किसी अन्य के यहाँ से रतिचिह्नों सहित लौटा है और नायिका उसे कोस रही है। इस प्रकार के दोहों के बाहुल्य का कारण तत्कालीन नैतिकताहीन मनोवृत्ति थी।

‘ऊहा’ के अंतर्गत कवि वस्तु-वर्णन को अतिशयोक्ति की सीमा और कभी कभी उससे भी ऊपर ले जाकर कहता है। ऊहाओं में (२) ऊहात्मक प्रयोग प्रसंग-गर्भता भी होती है ! अपभ्रंश-मुक्तक काव्य में इन ऊहाओं की कमी नहीं है। उदाहरण स्वरूप.—

(१) मइ जाणिउ पिय विरहियह कवि घर होइ वियालि।

णवर मयंक वि तिह तवइ जिहि दिणयरि खयकालि<sup>२</sup>॥

१—सतसई सप्तक, मतिराम सतसई १३६।२६१

२—प्राकृत व्याकरण

४।४०१।५

रीतिकाल में आकर ऊहाओं की भरमार हो गई। ऊहाओं का प्रयोगा-  
धिक्य कविता की क्षयिष्णु प्रवृत्ति है। बिहारी-सतसई से दो-तीन  
उदाहरण लें:—

इत आवत चलि जात उत चली छ सातक हाथ ।  
चढ़ी हिंडोरे सी रहे लागि उसासन साथ ॥<sup>१</sup>  
आढे दे आले बसन जाढे हूं की राति ।  
साहस कै कै नेहवस सखी सवै ढिग जाति ॥<sup>२</sup>  
छाले परिवे के ढरन सके न हाथ छुवाइ ।  
झिंझकति हियें गुलाब कै झवा झवावति पाइ ॥<sup>३</sup>

इन ऊहाओं में रीतिकवि निश्चय ही अपभ्रंश कवि से आगे है। जब  
अपभ्रंश कवि ऊहा-प्रयोग सवेदना के रूप में करता है तो रीतिकवि परिमाण-  
निर्देश के रूप में। यही प्रवृत्ति की क्षयिष्णुता है। रीतिकालीन ऊहाओं में न  
केवल अपभ्रंश की परंपराएँ हैं बल्कि फारसी काव्य-रूढ़ियाँ भी मिल गई हैं।  
शक्तिम दोहे में स्पष्ट ही छाले आदि का उल्लेख है।

नायक और नायिकाओं के मिलन में दूतियाँ, सखियाँ, दासियाँ, नीच  
जाति की औरतें, धाय की पुत्रियाँ, पड़ोसिन आदि अन्य अनेक प्रकार की  
[३] स्त्रियाँ बहुत पहले से ही सहायक होती रही हैं।<sup>४</sup> यह  
नायक और नायिका सभी प्रिय और प्रेमिका के बीच में मध्यस्थ उपादान हैं।

के बीच कुमारिकाओं, स्वकीयाओं, परकीयाओं सब के लिये यह  
मध्यस्थ उपादान दूतियाँ और सखियाँ अपनी सेवाएँ देती हैं पर  
इनकी विशेष आवश्यकता कुमारिकाओं और परकीयाओं  
के प्रसंग में ही पड़ती है। क्योंकि स्वकीयाओं से प्रिय-मिलन में कोई नैतिक  
या सामाजिक बाधा नहीं है पर कुमारिकाओं से और परकीयाओं से मिलने  
में बाधाएँ हैं। यह दूती-परंपरा उस सामाजिक परिवेश में विशेष पनपती है

१—स० स०, बि० स० ८५।३१७

२—,, , , ८२।२८३

३—,, , , ८६।४८३

४—दूत्यों दासी सखी कारुषात्रेयी प्रतिवेशिका ।

लिगिनी शिल्पिनी स्व च नेतृमित्रगुणान्विता ॥ दशरूपक २।२६

जहाँ स्वच्छंद प्रेम बाधित होता है और स्त्रियों को कम स्वतंत्रता मिलती है । अपभ्रंश मुक्तक काव्य में अभिव्यक्त सामाजिक परिवेश उन बातों को बहुत कम प्रश्रय देता है जिनमें इन मध्यस्थों की परिपाटी अवकाश पाती । इन स्वच्छंद ग्रामीण या घुमक्कड़ जातियों के जीवन में सामाजिक बाधाएं कम से कम थीं । दूसरे इनका नैतिक जीवन भी स्वकीयात्मक प्रेम से रंजित था । स्त्री को अपने पति और पति को अपनी स्त्री में ही इतना प्रेम है कि 'पर' की ओर ध्यान देने की उन्हें आवश्यकता नहीं थी । इस प्रकार अपभ्रंश काव्य में एक पारिवारिक संस्कृति व्यक्त हुई है । परिवार में भी कभी-कभी प्रिय और प्रेमिका में अनेक छोटे-बड़े कारणों से मान का ऐसा घातावरण घन जाता है कि 'तिल-तार' थोड़ी देर के लिए टूट जाते हैं, प्रिय घर से कहीं चला जाता है या घर में ही दोनों मौन धारण कर लेते हैं । इस प्रकार अपभ्रंश शृंगार के ये मध्यस्थ अक्सर पारिवारिक जीवन के मानपूर्ण प्रसंगों में ही दिखाई पड़ते हैं ।

अपभ्रंश में इन मध्यस्थों में सखियाँ ही अधिकतर दृष्टिगत होती हैं जिनसे प्रिय के साहचर्य से प्राप्त आनंद-विपाद सबका निवेदन तो होता ही है प्रिय को मनाने का भी काम लिया जाता है । अपभ्रंश की सखी एक नायिका कहती है कि प्रिय यद्यपि विप्रियकारक है तो भी उसे ले आओ, आग से यद्यपि घर जल जाता है तो भी उस आग से काम पडा ही करता है ।

विप्पिभआरठ जइ वि पिउ तो वि तं आणहि अज्जु ।

अगिण दड्ढा जइ वि घरु तो तें अगि कज्जु ॥<sup>१</sup>

इसमें जिस व्यक्ति से प्रिय को ले आने के लिए कहा जा रहा है वह निश्चित रूप से सखी है । इसके अतिरिक्त भी अपभ्रंश की अनेक नायिकाएं अपनी समवयस्का सखियों से अपने प्रणयव्यापार का निवेदन किया करती हैं ।

संपूर्ण प्राप्त अपभ्रंश शृंगार मुक्तक साहित्य में दूती का उल्लेख हेमचंद्र के प्राकृत-व्याकरण के केवल एक दोहे में मिलता है ।

दूती कहा गया है कि हे दूती यदि वह घर नहीं आता तो तुम क्यों रुष्ट होती हो । हे सखी, जो तुम्हारा

वचन खंडित करता है वह मेरा प्रिय नहीं हो सकता ।

१—प्राकृत व्याकरण ४।३।४३।२

भन विद्यापति सुन कविराज आगि जारि पुनु आगि क काज ।

४७।१०६ वि० पदावली



जह सु आवइ दूह घर काहँ अहो मुहुँ तुजसु ।

वयणु जु खण्डइ तउ सहिए सो पिठ होइ न मज्झु<sup>१</sup> ।।

अपभ्रंश शृंगारिक मुक्तक साहित्य में दूती का यह उल्लेख बहुत महत्वपूर्ण है। यह एक दूती जो कि निश्चय ही रूटे हुए पति को मनाने के लिए भेजी गयी थी—ऐसी अनेक दूतियों की परंपरा को सूचित करती है। संस्कृत और प्राकृत दोनों भाषाओं में हर प्रकार के मध्यस्थों का उल्लेख है फिर भी अपभ्रंश-काव्य में उसका ग्रहण एक विशेष तथ्य की सूचना देता है। वह यह कि यहाँ से लोक-भाषा के काव्यों में दूतियों का ग्रहण आरंभ हो जाता है। उत्तरोत्तर यह परंपरा पृष्ठतर होती गई। मुसलमानी राज्यशासन से प्रभावित सामाजिक जीवन में यह प्रवृत्ति और अधिक बढ़ गयी।

मध्यस्थों में सदेशवाहकों का संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश और हिंदी सभी काव्यों में अत्यंत महत्वपूर्ण स्थान रहा है। ये सदेशवाहक अक्सर प्रिय और प्रेमिका के बीच घटित लम्बे वियोग में ही दिखलाई

संदेशवाहक पड़ते हैं। प्रवासी प्रिय या तो प्रेमिका के पास, या प्रबन्धव्यपत्तिका प्रिय के पास अपनी करुण

संवेदनाओं को सदेश के माध्यम से भेजते हैं। ये सदेशवाहक कभी बादल हुए हैं कभी पक्षी और कभी मनुष्य। 'मेघदूत' में इस विरह-सदेश को यक्ष ने बादल से भेजा था, सदेशरासक में इस सदेश को प्रियतमा ने पथिक से भेजना चाहा और झूला मारू रा दूहा में पहले कुक्षदियों से भेजने का प्रयत्न किया गया फिर ढादियों से। संदेश अपनी विस्तृति के कारण अक्सर खड्ककाव्य का रूप लेने लगते हैं पर इसप्रकार के खड्ककाव्यों में प्रबन्धत्व आ नहीं पाता क्योंकि करुण मनोवेगों का, बदलती हुई मन-भगिमाओं के साथ निवेदन मुक्तकात्मक गीतियों को ही जन्म दे सकता है। इनकी संपूर्ण वस्तु गीतिकाव्यात्मक और समग्र उपस्थापन मुक्तकात्मक होता है। यही कारण है कि मेघदूत को गीतकाव्य भी कहा गया है, सदेशरासक में कथा के क्षीण तनुओं को छोड़कर प्रायः अधिकांश छंद अपने आप में पूर्ण अंश हैं, झूला मारू रा दूहा में कथा के दो चार जोड़ों के अतिरिक्त शेष विगलित वियोगी का करुण क्रंदन है। इन सब में सदेशवाहकों को ही आश्रय कर के सय कुछ-

कहा जाता है । विशुद्ध मुक्तक-साहित्य में भी इन संदेशवाहकों का आगमन होता है, पर अपभ्रंश के मुक्तकों में वह मिलता नहीं । केवल एक दोहे में संदेशवाहक का संकेत मिलता है—

संदेसे कांइं तुहारेण जं संग हो न मिलिज्जइ ।

सुहणन्तरि पिणं पाणिणं पिअ पिआस किं छिज्जइ<sup>१</sup> ॥

अर्थात् जब तुम अपना संग ही नहीं देते हो तब तुम्हारे संदेश से क्या होगा । रवण में पिणं हुए पानी से क्या हे प्रिय प्यास बुझ सकती है । इन एक-एक दोहों को उद्धृत करने का अर्थ यह आशा व्यक्त करना है कि अपभ्रंश की गुप्त मुक्तक सामग्री में इनका भूरिशः उल्लेख होगा ।

सखी, दूती, संदेशवाहक के अतिरिक्त एक 'अम्मीए' नामक नारी भी अपभ्रंश-काव्य में आती है जिसका अनुवाद विद्वानों ने 'मां' किया है ।

भारतीय संस्कार यह स्वीकार नहीं करते कि एक अम्मीए माँ अपनी पुत्री से इस प्रकार कह सकती है कि हे बेटिया मैंने तुमसे कहा कि दृष्टि को बंकिम मत करो हे पुत्री ! नोकीले भाले के समान यह हृदय में प्रविष्ट होकर मारती है<sup>२</sup> । इसी प्रकार अपभ्रंश की विभिन्न वयस की शीलवती नायिकाएँ अनेक बार अम्मा से अपने विरह-मिलन के समय का आनंद कहती हैं । कुछ उदाहरण निम्नलिखित हैं—

(१) अम्मीए सत्थावत्थेहि सुधि चित्तिज्जइ माणु ।

पिणं दिठ्ठे हल्लोहलेण को चेअइ अप्पाणु<sup>३</sup> ॥

हे अम्मा स्वस्थ अवस्था वाली स्त्रियाँ प्रिय से मिलने पर मान की सुधि और चिंतन करें । यहाँ तो प्रिय के दीखने पर अपने-आप की ही सुधि भूल जाती है ।

(२) अम्मडि पच्छायावडो पिठ कलहिअठ विआलि ।

घइं विवरीरी बुद्धडी होइ विणासहो कालि<sup>४</sup> ॥

१—प्रा० व्या० ४।४३।४।१

२—विट्ठिए मइ भणिय तुहुं मा कुरु वंकी दिट्ठि ।

पुत्ति सक्कणी भल्लि जिवं मारइ हिअइ पहट्ठि ।

प्रा० व्या० ४।३३।०।४

३—प्रा० व्या० ४।३६।१२

४—प्रा० व्या० ४।४२।४।१

री अम्मां | पछतावा हो रहा है कि संध्या समय प्रिय से कलह कर लिया । सच है, विनाश के समय बुद्धि विपरीत हो जाती है ।

इन उपर्युक्त दोहों में जो इंगित किए गए हैं, माँ से वैसे इंगित भारतीय जीवन में नहीं मिलते । इस बात को मानकर यह अनुमान किया जा सकता है कि यह अम्मा या अम्मडि या अम्मीए जननी न होकर कोई अन्य वृद्धा नारी होगी जो दूतियों, सखियों, सन्यासिनियों, दासियों में से कोई भी एक हो सकती है । स्वयं अपनी जननी या सास भी हो सकती है पर वह नितात अपवाढ होगा । हिंदी में अम्मा से ऐसा निवेदन शायद ही किया गया हो ।

संकेत-स्थलों का उपयोग भारतीय-साहित्य में उन नायक-नायिकाओं के एकांत मिलन स्थल के लिये होता है जो सामाजिक बाधाओं के कारण स्वच्छंद रूप से यथेच्छ स्थान पर नहीं मिल पाते । प्राकृत

[४] संकेत-स्थल की गाथा-सप्तशती में संकेत-स्थलों का अनेक बार प्रयोग किया गया है । संभवतः उसी के अनुकरण पर परवर्ती संस्कृत मुक्तक रचनाओं में भी उनका उपयोग हुआ । परंतु अपभ्रंश श्रृंगार-काव्य में संकेत-स्थलों का उसी प्रकार कम से कम उल्लेख है जिस प्रकार परकीयाओं का । प्राकृत-व्याकरण में सगृहीत अपभ्रंश के दोहों में केवल ये दोहे संकेत-स्थलों की सूचना देते हैं—

[१] अब्भट्टवचिठ वे पयइ पेम्मु निअत्तइ जाव ।

सव्वासण रिठ समवहो कर परिअत्ता ताव ॥<sup>१</sup>

दो परा साथ चलकर प्रिय जब तक लौटता है अथवा प्रेम निबाहता है तब तक सर्वाशन (अग्नि) के शयु (समुद्र) के पुत्र (चन्द्रमा) की किरणें फैल जाती हैं । प्रिय और प्रिया के चरणों के ये बढ़ाव निश्चित रूप से किसी एकांत स्थान की ओर हैं जो निश्चित रूप से संकेत स्थल से अभिन्न है ।

[२] ज दिट्ठउ सोमगहणु असइहिं हसिउं निसकु ।

पिय माणुस विच्छोहगरु गिलि गिलि राहु मयकु ।<sup>२</sup>

१—प्राकृतव्याकरण ४।३६५।३

२—        "        ४।३६६।१

जब सोमग्रहण दीखा तो असतियों ( परकीयाएँ ) निःशंक भाव से हँस पड़ी । कहने लगीं कि प्रियजनों का विछोह करने वाले को हे राहु, निगल, निगल । यहाँ भी स्पष्टतः संकेत-स्थल का उल्लेख नहीं है किंतु परकीयाओं और असतियों और उनके प्रेमियों की उपस्थिति ही इस बात का प्रमाण है कि संकेतस्थल भी अवश्य होंगे चाहे उनसे संबंधित रचनाएँ लुप्त हो गयी हों ।

दूसरे दोहे में 'असहर्हि' शब्द ध्यान देने योग्य है । साहित्य-शास्त्र में परकीयाओं के लिये असती जैसा अनादरसूचक शब्द नहीं आया है, भले ही धर्म-शास्त्र में बार-बार आया हो । यहाँ असती शब्द का उल्लेख अपभ्रंश-कवि की उस रुचि को सूचित करता है जो स्वकीयाओं या सतियों को बहुमान देती थी । यह उस युग की यौनगत सामाजिक अवस्था की भी सूचना है । परवर्ती-काल में भक्ति-आन्दोलन और विशिष्ट सामाजिक अवस्थाओं के कारण परकीयाओं और संकेत-स्थलों का माहात्म्य बढ़ गया ।

भक्ति-काल में राधा-कृष्ण को आश्रय करके अपनी भक्ति-साधना करने वाले संप्रदायों में माधुर्य भाव का किसी न किसी रूप में खूब प्रचार हुआ । रूपगोस्वामीपाद द्वारा रचित 'उज्ज्वल-नीलमणि' नामक ग्रन्थ में—जैसा कि संकेत किया जा चुका है—भागवत में वर्णित गोपिकाओं की प्रतिष्ठा देने के लिए सभी परकीयाओं को भक्तिभाव के आलम्बन के रूप में स्वीकार कर लिया गया । डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी के अनुसार 'उस ग्रन्थ का प्रभाव हिन्दी भक्ति साहित्य पर सीधे नहीं पड़ा होगा । उज्ज्वल-नीलमणि केवल उस काल की प्रवृत्ति का निदर्शन करने वाला एक श्रेष्ठ ग्रंथ-मात्र है ।' तात्पर्य यह कि भक्ति साहित्य में परकीयाओं के रूप में गोपियों और उनके साथ यमुना-तट के न जाने कितने करील, कुंज, कदंब, झाड़ियाँ, वन, नदी, नौकाएँ, गली, हाट, प्रकोष्ठ आदि संकेत-स्थलों के रूप में आ गए । १२ वीं शती के उड़ीसा के संस्कृत-कवि जयदेव ने भी राधा-कृष्ण के प्रेम-चित्रण-प्रसंग में संकेत-स्थानों का सुन्दर चित्रण किया है । इसके पश्चात् मैथिली कवि विद्यापति ने बड़े समारोह के साथ राधा-माधव के उस प्रेम को चित्रित किया है जो 'औघट घाटों', 'कुंज भवनों' 'संकेत कुजों' आदि में विकसित हुआ था ।

कर धरु कर मोहे पारे  
देव में अपरुव हारे कन्हैया ।  
सखि सब तजि चलि गेली

न जानूं कौन पथ मेली कन्हैया ।

हम न जाएब तुव पासे

जाएब औघट घाटे कन्हैया ।<sup>१</sup>

कुंज भवन सयं निकसलि रे

रोकल गिरिधारी ।

एकहि नगर बस माधव हे

जनि करि बटमारी ।<sup>२</sup>

कत हमर नितान्त अगुसरि सकेत कुजहि गेल ।

तरल जलधर बरिस झरझर, गरज घन घनघोर ॥<sup>३</sup>

कामिनि कएल कतहु परकार, पुरुषक बेस कयल अभिसार ।

अइसए मिललि धनि कुंज क माझि, हेरि न चीन्हइ नागर राज ।<sup>४</sup>

इत्यादि ।

इन संकेत-स्थलों का हिंदी-अजभाषा के कृष्णभक्त कवियों में पर्याप्त विकास हुआ । सूरदास की कुछ तद्विषयक पक्तियाँ नीचे दी जाती हैं.—

नवल निकुज नवल नवला मिलि, नवल निकेतन रुचिर बना ५ ।

विलसत विपिन बिलास बिविध वर, बारिज बदन बिकच सचु पाए ।<sup>५</sup>

कान्ह कझौ बन रैन न कीजै, सुनहु राधिका प्यारी ।

अति हित सों ठर लाहं कझौ, अब भवन आपनै जारी ॥

मातु-पिता जिय जानै न कोई, गुप्त-प्रीति-रस माती ।<sup>६</sup>

कबहुं स्याम जमुनातट जात ।

कबहुं कदम चढ़त मग देखत, राधा बिना अतिहीं अकुलात ।

कबहुं जात बन कुंजधाम कों देखि रहत नहिं कहुं सुहात ।<sup>७</sup>

---

१—विद्यापति पदावली ५८।८५

२—वही, ५६।८६

३—विद्यापति पदावली ११२।१५२

४—,, ,, ११६।१५७

५—सूरसागर पृ० ६३४

६—,, पृ० ६३६

७—सूरसागर पृ० ६४४

स्पष्ट ही इन पंक्तियों में विद्यापति द्वारा संकेतित 'संकेत-कुंज' एक अपरिहार्य महत्व पा गया है। अपभ्रंश मुक्तकों में उल्लिखित संकेत-स्थल और इन संकेत स्थलों में थोड़ा अंतर भी लक्षित करने योग्य है। अपभ्रंश के संकेतस्थल जब ऐहिक जीवन के साधारण काम-वृत्ति के स्थल हैं तो विद्यापति की पदावली में भागवत में उल्लिखित संकेत-स्थलों का, पटभूमि में समाज का काफी छिपाव स्वीकार करते हुए, बहुत कुछ मांसल उल्लेख हुआ है। पर सूरदास तक आकर सब कुछ भक्ति के रंग में रंगकर वही होते हुए भी दूसरा हो गया। इन कुंजों का ऐसा रुचिर चित्र सूर उतारते हैं जैसे कोई अत्यंत पूज्य स्थल हों। यहाँ की क्रीड़ाओं में भी अपेक्षाकृत अधिक स्वच्छंदता है।

रीतिकाल में आकर राधा-कृष्ण का नाम स्वीकार करते हुए भी इन संकेतस्थलों की दिव्य प्राकृतिक रमणीयता समाप्त हो जाती है। इनके यहाँ आकर कुंज तो रहते हैं पर कुछ और संकेत स्थल जुड़ जाते हैं। इनमें अरहर, कपास और ईख के खेतों का उल्लेख प्रायः हुआ है। उदाहरणस्वरूप:—

(१) सूखी सुता पटेलि की सूखी ऊखनि पेखि ।

अब फूली फूली फिरै फूली अरहरि देखि ॥<sup>१</sup>

(२) नीच बटोही वात में ऊखनि लेत उखारि ।

अरे गरीब गंवार तै काहें करत उजारि ॥<sup>२</sup>

(३) कितचित गोरी जौ भयौ, ऊख रहरि कौ नास ।

अजहूँ अरो हरी हरी, जहँ तहँ खरी कपास ॥<sup>३</sup>

अरहर ईख और कपास के खेतों की चरचा रीतिकाल की विलासी, संकीर्ण, पतनशील और उद्देश्यहीन समाज-रचना की सूचना देती है। राजन्य और सामंत-वर्ग को अपनी संतुष्टियों के लिये तो राज्यप्रसाद और उसकी हरमें सुरक्षित थीं पर ऐसा जान पड़ता है साधारण समाज की कुत्सा इन्हीं रास्तों से अपनी संतुष्टि पाती थीं।

१—स० स०, मतिराम स० १२२।६७

२—वही, १२१।५८

३—स० स०, रामसहाय सत० २२६।६०

जैसा कि पृष्ठभूमि-विवेचन में सकेत किया जा चुका है राधा-कृष्ण लोक में शृंगार के अधिष्ठान बहुत पूर्व से रहे हैं भक्ति के तो दसवीं-ग्यारहवीं शताब्दी के बाद हुए। हेमचंद्र के प्राकृत-व्याकरण में राधाकृष्णः हिंदी राधा-कृष्ण से सबद्ध दो अपभ्रंश-छंद—प्राकृत की शृंगारिक मुक्तक गाथा-सप्तशती के राधा कृष्ण से सबद्ध गाथाओं की के मेरुदण्ड परपरा में आते हैं। वे दोहे ये हैं:—

(१) हरि नचाविउ पंगणइ विम्हइ पाडिउ लोउ ।

एम्बहिं राह-पओहरह ज भावइ त होउ ॥<sup>१</sup>

हरि को प्राण में नचाया लोग विस्मय में पड़ गए। इस प्रकार राधा के पयोधरों को जो भावे सो हो।

(२) एकमेक्कउ जइ वि जोएँदि हरि सुट्ठु सव्वायरेण ॥

तो वि द्रेहि जहिं कहिं वि राही ।

को सक्कइ संवरेवि दइइ-नयणा नेहि पलुट्टा ॥<sup>२</sup>

यद्यपि हरि प्रत्येक व्यक्ति का अच्छी तरह और सपूर्ण आदर-भाव से सम्मान करते हैं फिर भी उनके नयन वहाँ लगे हैं जहा राधा खड़ी हैं। स्नेहा-प्लुत नेत्रों को कौन भला सवृत कर सकता है।

इन दोनों छंदों में हरि का उन राधा की ओर विशिष्ट आकर्षण और स्नेह व्यजित किया गया है जो अनन्य सुंदर हैं। इसमें यदि कोई चाहे तो भक्ति-सम्मत अर्थ भी निकाल सकता है उसी प्रकार जिस प्रकार विद्यापति के राधा कृष्ण सबधी ऐहिक भाव परक पदों में से भक्तिमूलक अर्थ भी निकाल लिया जाया करता है। लेकिन भक्तिकाल में यह राधा-कृष्ण रागानुगा भक्ति में डूब गए अर्थात् उनकी सारी विलास-चेष्टाओं को एक आध्यात्मिक व्याख्या मिली। १२वीं शती में संस्कृत कवि जयदेव ने राधा-कृष्ण को इसी रूप में लिया। परवर्ती कवि विद्यापति ने भी श्रीकृष्ण का वही रूप चित्रित किया है पर उसमें जयदेव की अपेक्षा लोकतत्त्व का अधिक प्राधान्य है। डा० रामकुमार वर्मा के अनुसार 'विद्यापति ने राधा कृष्ण का जो चित्र खींचा है उसमें वासना

१—प्रा० व्या० ४।४२०।२

२—वही, ४।४२२।५

का रंग बहुत ही प्रखर है। आराध्यदेव के प्रति भक्ति का जो पवित्र विचार होना चाहिए, वह उसमें लेशमात्र भी नहीं है। सख्य भाव से जो उपासना की गई है उसमें कृष्ण तो यौवन में उन्मुक्त नायक की भाँति है और राधा यौवन की मदिरा में मत्तवाली एक सुग्धा नायिका की भाँति। राधा का प्रेम भौतिक और वासनामय है।' विद्यापति भक्तकवि न होकर शृंगारी कवि ही थे—इस पर सभी विद्वान प्रायः एकमत हैं। उनकी पदावली में क्रमशः वयः संधि, नख-शिख, सद्यः स्नाता, प्रेम-प्रसंग, दूती, नोक-झोंक, सखी-शिक्षा, मिलन, सखी-संभाषण, कौतुक, अभिसार, छलना, मान, मान-भंग, विदग्ध-विलास, वसंत, विरह, भावोल्लास आदि प्रसंग अत्यंत शृंगारिक ढंग से लाए गए हैं। जिन कतिपय विद्वानों ने विद्यापति की इन कविताओं को भक्तिपरक अर्थ देना चाहा है उनके पास अत्यंत अपर्याप्त प्रमाण है। विद्यापति यदि भक्त थे तो शिव के न कि राधा-कृष्ण के। वे राधाकृष्ण के शृंगारिक जीवन के कवि-गायक थे भक्त-गायक नहीं।

परवर्ती कृष्ण-भक्त कवि सूरदास में जो कवित्व है उसमें उनके भक्त-हृदय का बराबर आभास मिलता है। उनमें भक्ति-तत्त्व के इंगित अत्यंत स्पष्ट हैं। 'सूरसागर' में श्रीकृष्ण और राधा की विलास-लीलाओं को देखने के लिये देवता पृथ्वी पर उतर आते हैं, उसके श्रीकृष्ण निखिल-आनंद-संदोह, सर्वदेवोपरि, पूर्ण सौंदर्यविग्रह और भक्त हृदयावलंबन लीला विभु हैं। इन सुस्पष्ट सकेतों और भक्त-हृदय की चकित गद्गद् भावनाओं का विद्यापति की पदावली में सर्वथा अभाव है। विद्यापति और सूर दोनों के राधा-कृष्ण संबंधी मानसिक अवधारणाओं में ही पर्याप्त अंतर है। विद्यापति के लिये राधा-कृष्ण-प्रेम काव्य-वस्तु है किंतु सूर के लिये पूज्य और साधनायोग्य वस्तु। इसीलिए ऊपर कहा गया है कि विद्यापति में कृष्ण और राधा का लोक-परंपरा में प्रचलित रूप ही मिलता है। सद्यःस्नाता राधा का वर्णन करते हुए विद्यापति कहते हैं—

कामिनि करण सनाने ।

हेरतहि हृदय हनण पच वाने ।

×                      ×                      ×

तितल बसन तन लागू ,

मुनिहू का मानस मनमथ जागू ।



विद्यापति की पदावली में कहीं दस-पाँच पदों में एकवार राधा-कृष्ण का नाम आता है अन्यथा कामिनी का उद्दीपक नखशिख वर्णन ही हुआ है जिसे कवि अपने यौवन-विमुग्ध चित्त से अपने आश्रयदाता 'लखिमा देई रूपनारायन' की मानसिक तृप्ति के लिये लिखता है। 'कामिनी' के उस रूप के प्रति विद्यापति में भी मोह है इसीलिये संपूर्ण पदावली में एक व्यक्तिगत ऐहिक स्वरकंप आद्यत मिलता है। इस प्रकार की रूपासक्ति सूरदास में कहीं नहीं मिलेगी। सूरदास के रति-वर्णन में भी एक अनासक्ति-भावना मिलेगी।

सूरदास या अन्य भक्तियुगीन कृष्णभक्ति कवि, राधा-कृष्ण की संपूर्ण विलास-चेष्टाओं का उपयोग करते हुए भी अपना भक्ति-उद्देलित हृदय उसी प्रकार नहीं छिपा पाते जिस प्रकार विद्यापति राधा-कृष्ण की समस्त भक्ति-सम्मत रूढ़ियों को लेते हुए भी अपना लोक-परंपरा-समर्थित शृंगारी रूप। कृष्णभक्त कवियों में जितना वर्णन कृष्ण-सौंदर्य का हुआ है उतना राधा का नहीं परंतु विद्यापति में राधा के रूपवर्णन में उतनी ही रुचि ली गई है जितनी रीतिकाल में। इन सब के मूल में वही बात है—पूज्य बुद्धि का अभाव और मन में लौकिक नारी की रूप-शोभा का ध्यान। यह दूसरा प्रमाण है।

विद्यापति और सूरदास दोनों के राधा-कृष्ण संवन्धी मान चित्रण में भी लक्ष्य करने योग्य अंतर है। विद्यापति में राधा का कामिनी रूप कृष्ण से अपना मान-मूल्य बहुत अधिक माँगता है। उसमें विलास कोविद नृपतियों का अपना अंतःपुर झाँक उठता है। इतना ही नहीं विद्यापति की राधा कृष्ण की दूसरी प्रेमिका को रचमात्र भी सह नहीं सकती किंतु सूर में कृष्ण का बहुनायकत्व स्वीकृत हो गया है।

डोलत महल महल इहि टहलनि,

जानति तुम बहुनायक पीय।

आए सुरति किए, टाटक रस, लिए सकसकी, धकधकी हीय।

बदन छुटे पाग के बधन, लटपट पैंच अटपटे दीय।

सूरदास प्रभु हौ बहुनायक मेरें पग धारे भली कीय ॥

स्पष्ट ही इसमें मान के साथ प्रिय के बहुनायकत्व को स्वीकार-सा करके अपने यहाँ उनके अपराध करके भी आने को अपना सौभाग्य-सा माना गया है।

सूर की राधा कम मान नहीं करतीं पर उसमें ऊपर वाली धारणा अंतर्धर्मित सी रहती है। सूर के कृष्ण राधा को उतनी तत्परता से मनाते भी नहीं जितनी तत्परता से विद्यापति के कृष्ण। इसके पीछे वास्तविकता यह है कि राधा भक्त की अध्येतरित रूप हैं जो कांताभाव की भक्ति करके भी मान से अधिक नमन को कर्तव्य मानता है।

रीतिकाल में यह सारी बात बदल जाती है। राधा-कृष्ण वहाँ भी रहते हैं पर उनको ग्रहण करने वाले कवि का परिवेश बदल जाता है। उनके कवि दरवारी होते हैं भक्त नहीं। श्रोता या प्रशंसक राजा होते हैं आचार्य या जन-समुदाय नहीं। ऐसी स्थिति में राधा-कृष्ण राजाओं की विलासितापूर्ण उद्देश्यहीन मानसिक आकांक्षाओं की तृप्ति के साधन बन जाते हैं। उनके चतुर्दिक लिपटी आध्यात्मिक अर्थ की छायाएँ हट जाती हैं और अत्यंत सुंदरी नायिका के रूप में राधा और अत्यंत सुंदर कामशास्त्रविद नायक के रूप में कृष्ण बच रहते हैं। जब भक्तिकालीन राधा-कृष्ण भक्तों को उत्तरोत्तर ईश्वरोन्मुक्त करते थे तो रीतिकालीन राधा-कृष्ण राजाओं और कवियों को विलासोन्मुख। संपूर्ण रीतिकाल इन प्रवृत्तियों का उदाहरण है। उनके अनुसार उनका मूल उद्देश्य कवित्व प्रदर्शन ही था।

आगे के सुकवि रीझिहैं तौ कविताई,

न तु राधिका कन्हाई सुमिरन को बहानो हैं।

इस प्रकार अपभ्रंश शृंगारिक मुक्तक-काव्य में जिस लौकिक राधा-कृष्ण प्रेन का स्पष्ट आभास मिलता है वह विद्यापति में भक्ति-सम्मत रूढ़ियों से युक्त हो जाता है पर अपने मूल में वह ऐहिक ही बना रहता है। किंतु भक्तिकाल में जाकर वे राधा-कृष्ण अपने समस्त शृंगारिक स्वरूप के सहित एक आध्यात्मिक भूमिका प्राप्त कर लेते हैं। रीतिकाल में यह आध्यात्मिक भूमिका फिर हट जाती है और लोक-प्रचलित उनका साधारण फेलि-विलास राज्य-प्रासादों के वातावरण के अनुरूप गठित होकर बच रहता है।<sup>१</sup>

१--देव ने 'सुलान-विनोद' में राधा को जिस भूमि पर खड़ा किया है वह भूमि संपूर्ण लोककाव्य, लोकप्रभावित अपभ्रंश काव्य और भक्तिकाव्य में अप्राप्त है। यह केवल रीतिकाव्य में ही प्राप्त होती है। जहाँ राधा के चतुर्दिक से आध्यात्मिक अर्थ की छायाएँ हट गयी हैं।

फटिक सिनान सौ सुधार्यौ सुधा-मंदिर,

उदधि दधि को सो अधिकारी उमगै अनंद।

## संयोग-शृंगार की रूढ़ियाँ

आचार्यों ने संयोग-शृंगार की विविध दशाओं का उस वैज्ञानिकता और विवरण के साथ निरूपण नहीं किया है जिस प्रकार वियोग-शृंगार की दशाओं का। कदाचित्त इसलिए कि संयोग-शृंगार की विविध दशाओं का सूक्ष्म निरूपण कामशास्त्रीय ग्रंथों का विषय बन जाता है। फिर भी कवि परंपरा ने मिलन प्रसंगों का पूर्ण चित्रण करने का प्रयत्न किया है। अपभ्रंश-काव्य में पूर्ण कुठाहीनता और प्राकृतिक मासलता के साथ मिलन-प्रसंग चित्रित हुए हैं। इनमें प्रिय का दर्शन, उससे उत्पन्न मनःस्थिति, मिलन, मान, परिभ, अभिमार, प्रिय-गमन सबका चित्रण हुआ है पर अत्यंत सहज पारिवारिकता के साथ। भक्तिकाल में सूरदास आदि के काव्यों में इन सभी स्थितियों का अत्यंत विशद चित्रण हुआ है परंतु उसमें सहज पारिवारिकता नहीं है बल्कि प्रिय के बहुनायकत्व और प्रियाओं के बाहुल्य के कारण उसका रूप ही एकदम भिन्न हो गया है। इस काल में मासलता भी कम नहीं है बल्कि चरिहरण आदि के प्रसंगों में अत्यंत अकथनीय घातें तक कह दी गई हैं पर इन सब के भीतर और अगल-बगल ऐसे स्पष्ट सकेत बराबर दिए गए हैं जिनसे उस शृंगार का प्रभाव भिन्न हो जाता है। किंतु रीतिकाल के संयोग शृंगार में, परिवेशगत भिन्नताओं के कारण कई प्रकार की नवीनताएँ होती हुई भी, अपभ्रंशकालीन संयोग-शृंगार की अनेक रूढ़ियाँ प्रायः ज्यों की त्यों मिल जाती हैं।

प्रिय-दर्शन संयोग शृंगार की सबसे आरंभिक स्थिति है। प्रिय को देखते ही प्रेमिका के हृदय की अनेक प्रकार की स्थितियाँ हो सकती हैं। फिर भी

यह स्पष्ट है कि यह सारी स्थितियाँ आह्लादपरक

प्रिय-दर्शन

अवश्य होंगी। कवियों ने इस आह्लाद को मूर्त

करने के लिये रोमांच, शरीर का आकस्मिक विकास,

व्यापक औदार्य, अश्रु-पुलक, उल्लासोदय आदि का चित्रण किया है।

---

वाहिर ते भीतर लौं भीति न दिखै देव,

दूध कैसे फेनु फैलो आँगन फरस-वद।

तारा सी तरुनि तामै खड़ी शिलमिल होति,

मोतिन की जोति मिली मल्लिका को मकरद।

आरसी-से श्रम्वर में आभा-सी उज्यारी लागै,

प्यारी राधिका को प्रतिविंब सो लगत चद।

वायसु उड्डावन्तिष् पिठ दिट्ठु सहसत्ति ।

अद्धावला महिहि गय अद्धा फुट्टि तडत्ति ॥<sup>१</sup>

कौवा उड़ाते हुए प्रिय सहसा दीख गया । विरहजन्य दौर्बल्य के कारण आधी चूड़ियाँ तो धरती पर गिर चुकी थीं पर प्रिय-आगमनजन्य प्रसन्नता के कारण उत्पन्न स्वास्थ्य से आधी चूड़ियाँ तडक कर टूट गयीं ।

सखिष् साहिब आविया, जाहं की हूँती चाइ ।

हियडठ हेमांगिरि भयउ, तन पंजरे न माइ ॥<sup>२</sup>

पति आयौ परदेश तैं हिय हुलसी अति वाम ।

टूक टूक कंचुक कियौ कर कमनैती काम ॥<sup>३</sup>

अपभ्रंश के उदाहरण में चिच्चोक के माध्यम से विषाद और हर्ष का चित्रण किया गया है । ढूला के दूहे में अत्यंत स्वाभाविक ढंग से कहा गया है कि प्रसन्नता में हृदय हेमांगिरि होकर शरीर में समाने में असमर्थ हो गया । मतिराम के दोहे में प्रिय आगमनजन्य हुलास और कामातिरेक से चोली के फट जाने का संकेत है । प्रथम और द्वितीय में प्रसन्नता का आतिशय मात्र है पर रीतिकालीन दोहे में कामातिरेक भी है इसलिए चोली फटती है । ऊहा का दोनों में प्रयोग है । प्रियागमन के होते ही प्रसन्नता के अतिरिक्त रति की इच्छा रीतिकाल की विशेषता है ।

खज्जइ नवि कसरक्केहि पिज्जइ नवि धुंटेहिं ।

एम्बइ होइ सुहच्छडी पिणं दिट्ठे नयणेहि ॥<sup>४</sup>

प्रिय के नयनों से दीख जाने पर सुख की ऐसी अवस्था हो जाती है कि कचर कचर खाया नहीं जाता और घूंट घूंट पिया नहीं जाता ।

अद्भुत गति यह प्रेम की वैननि कही न जाइ ।

दरस भूख लागै हगन भूखहि देत भगाइ ॥<sup>५</sup>

---

१—प्राकृत व्याकरण ४।३५।२।१

२—ढूला मारु रा दूहा १७५।५२६

३—सतसई सप्तक, मतिराम सतसई १२४।६१

४—प्राकृत व्याकरण ४।४२३।२

५—सतसई सप्तक, रसनिधि सतसई २०४।४०६

हो क्योंकि जब कि अपभ्रंश का दोहा पश्चिम में लिखा गया होगा तो विद्यापति की पक्तियाँ मिथिला में ।

(घ) भण सहि निहुअइ तेव मइ जइ पिउ दिट्ठ सदोसु ।

जेवँ न जाणइ मज्झु मणु पक्खाचडिय तासु ॥<sup>१</sup>

हे सखी यदि प्रिय सदोष दिखाई पड़ा है, तो मुझसे एकात में इस प्रकार कहो कि उसका पक्षपाती मेरा मन न जान सके ।

सखी सिखावति मान-विधि, सैननि वरजत बाल ।

हरपं कहि मो हिय बसत, सदा बिहारी लाल ॥<sup>२</sup>

दोनों दोहों में एक ही भाव व्याप्त है । प्रेमिका का मन प्रिय का पक्षपाती है अथवा प्रिय से पूरित है इसलिये वह सखि से उसके दोषों को न कहने के लिये कहती है ।

शृ गार के सयोगात्मक पक्ष को संस्कृत-साहित्य शास्त्रियों ने संभोग शृंगार कहा है । संभोग-वर्णन के अतर्गत प्रिय और प्रेमिका के निकटतम

मिलन का वर्णन होता है । यह बढ़ा ही उद्गम

संभोग-वर्णन प्रणय-व्यापार है । यहाँ कवि-कौशल में विशेष

सावधानी अपेक्षित होती है । उस उष्णता का

अनासक्त भाव से वर्णन कवि की सफलता है आसक्त भाव से वर्णन असफलता । हम पाएंगे कि अपभ्रंश मुक्तक कवि में अनासक्ति-भाव अधिक था और हिंदी कवि में यह बात धीरे-धीरे समाप्त होती गयी यहाँ तक कि शीतिकाल तक जाते-जाते बिलकुल समाप्त हो गयी । उदाहरण नीचे है—

(क) अगिहि अंगु न मिलेउ मिलि अहरे अहर न पत्तु ।

पिअ जोअन्तिहे मुह कमलु, एम्बइ सुरउ समत्तु ॥<sup>३</sup>

अगों से अग नहीं मिले और अधर से अधर । प्रिय का मुख-कमल निहारते-निहारते ही सुरत समाप्त हो गया ।

तौ में अनिमिप नैनता किए लाल बस ऐन ।

अनमिप नैन सुनैन ए निरखत अनमिप नैन ।<sup>४</sup>

१—प्राकृत व्याकरण ४।४०।१।४

२—लालचन्द्रिका ७।१३

३—प्राकृत व्याकरण ४।३३।२

४—स० स० मतिराम सतसई १२०।३८

दोनों दोहों में प्रिय की शोभा में तन्मय होकर अनिमेष नयन होने के अर्थ का साम्य है । यह निकटतम मिलन का एक रूप है ।

(ख) "[१] जठ केवंड पावीसु पिठ अकिआ कुड्डु करीसु ।  
पाणिउ नवइ सरावि जिवं सव्वंगे पइसीसु ॥"<sup>१</sup>

यदि किसी प्रकार प्रिय को पा लूंगी तो एक अपूर्व कौतुक करूँगी । नये साजे सकोरे में जैसे पानी प्रविष्ट हो जाता है वैसे ही मैं भी सर्वांग से प्रवेश कर जाऊँगी ।

(२) बीजुलिया चहलावहलि ओभइ आभइ कोडि ।  
कद रे मिलउंली सज्जना कस कंचूकी छोडि ॥<sup>२</sup>  
मन मिलिया, तन गड्डिया, दोहग दूरि गयाह ।  
सज्जण पाणी खीर ज्यूं खिल्लोखिल्ल थयाह ॥<sup>३</sup>  
अहरे अहर लगाइ तने तन मेलिया ... ॥<sup>४</sup>

(३) निवि-बंधन हरि किए कर दूर । एहो भए तोहर मनोरथ पूर ॥  
हमर सपथ जौं हेरह मुरारि । लहु लहु तब हम पारव गारि ॥  
विहर से रहसि हेरने कौन काम । से नहि सहबहि हमर परान ॥<sup>५</sup>

(४) राजत दोड रति रंग भरे ।  
सहज प्रीति विपरीत निसा बस आलस सेज परे ॥  
अति रनवीर परस्पर दोऊ, नेकहुँ कोड न मुरे ।  
अंग अंग बल अपने अस्त्रनि, रति संग्राम लरे ॥  
मगन मुरछि रहे सेज खेत पर, इत-उत कोड न ढरे ।  
सूर स्याम स्यामा रति-रन तें इक पग पल न हरे ॥<sup>६</sup>

१—प्राकृत व्याकरण ४।३६६।४

२—ढोला मारु रा दूहा ४६।१५

३— " " १२४।५५३

४— " " १८६।५६६

५—विद्यापति पदावली ८३।११५

६—सूरसागर पृ० ६४८

(५) तंत्री नाद, कवित्त रस, सरस राग रति रंग ।

अनवूढे वूढे, तिरे जे वूढे सव अग ॥

चमक तमक हासी, ससक, मसक झपट लपटानि ।

ए जिहि रति सो रति मुकति, और मुकति अति हानि ॥<sup>१</sup>

परधौ जोर बिपरीत रति, रूपी सुरत रनधीर ।

करति कुलाहल किंकिनी गद्गौ मौन मजीर ॥१२९॥<sup>२</sup>

अपभ्रंश दोहा, ढोला मारु के दूहे, विद्यापति और सूर के पद बिहारी के दोहे रति-प्रसगों के बदलते हुए रूपों का स्पष्ट परिचय देते हैं। अपभ्रंश के 'अपूर्व कौतुक' में तन ही नहीं मन का भी मिलन है, विद्यापति और सूर में रति प्रसग का विवरणात्मक चित्रण है तथा रीतिकाल में सूर से जरा-सा अंतर होते हुए विपरीत रति आदि के साथ स्पष्ट रति-प्रसग-निर्देश है। अपभ्रंश से रीतिकाल तक क्रमशः मिलन-प्रसगों में मन-तत्त्व के स्थान पर तन-तत्त्व और साकेतिकता के स्थान पर विवरण, साधारण प्रसगों की अपेक्षा विपरीत रति आदि के कोकशास्त्रीय विधि विधान बढ़ते जाते हैं।

(ग) ढोला सामला धण चम्पा वण्णी ।

गाइ सुवण्ण-रेह कस वट्टइ दिण्णी ॥<sup>३</sup>

प्रिय के मरकत वर्ण के वक्षस्थल पर चपकवर्णा नायिका उसी प्रकार सुशोभित हो रही है जिस प्रकार कसौटी पर दी हुई सुवर्ण-रेखा ।

नील नलिन दल सेज में परी सुतनु तनु देह ।

लसे कसौटी में मनौ तनक कनक की रेह ॥<sup>४</sup>

दोनों दोहों में उपमा और वक्तव्य का लगभग पूरा पूरा साम्य है ।

(घ) चम्पय कुसुम हौ मज्झि सहि भसलु पइठठ ।

सोहइ ददनीलु जणि कणइ घइठठ ॥<sup>५</sup>

---

१—विहारी सतसई ६६।७६

२—विहारी सतसई ७१।१२६

३—प्राकृत व्याकरण ४।३३०।१

४—सतसई सप्तक, मतिराम स० १२६।१६६

५—प्राकृत व्याकरण ४।४४०।४

चंपा के पुष्प के मध्य भ्रमर प्रविष्ट हो गया है। मानो इंद्र नीलमणि स्वर्ण खंड पर स्थित हो।

सेज रसंता मारुवि खिण मेल्हणीम जाइ।

जांखिक विकसी केतकी भमर वड्डुडइ आइ ॥<sup>१</sup>

दोनों दोहो का मूल भाव एक ही है। अंतर यह है कि जब प्राकृत व्याकरण के दोहो में शृंगारिक इंगित शून्योक्तिपरक चित्र द्वारा प्रस्तुत किया गया है तो ढोला मारु रा दूहा के दोहो में स्पष्ट चित्र द्वारा। पुष्प नामों का भी अंतर है किंतु सांकेतिक ढंग से एक ही बात कही गई है।

(च) केम समप्पड दुठ्ठ दिणु किध रयणी छुडु होइ।

नव बहु दंसण लालसउ वहइ मनोरह सोइ ॥<sup>२</sup>

किस प्रकार दुष्ट दिन समाप्त होगा और शीघ्र रात होगी। नायक नववधू को दर्शन लालसा से इन मनोरथों का भार वहन कर रहा है। रीतिकाल के विशिष्ट रीति कवि मतिराम ने भी इस औत्सुक्य की व्यंजना एक स्थल पर किया है पर दोनों में बहुत बड़ा अंतर है—

केलि की राति अघाने नहीं दिन ही में लला पुनि घात लगाई।

प्यास लगी कोऊ पानी दै जाइयौ भीतर बैठि कै वात सुनाई ॥

जेठी पठाई गई दुलही हंसि हेरि हरै मतिराम बुलाइ।

कान्ह के बोल पै कान न दीन्हौ पुगेह की देहरि पै धरि आई ॥

अपभ्रंश काल का नायक जब नववधू की दर्शन-लालसा से रात्रि आगमन की शीघ्र कामना करता है और दिन का शीघ्र अवसान चाहता है तो रीतिकाल के लला रात में केलि करके भी नहीं अघाते और दिन में पुनः घात लगाते हैं।

यह वस्तुतः दो स्वस्थ और अस्वस्थ युग-प्रवृत्तियों का अंतर है।

वैसे तो दंतक्षत या नखक्षत संभोग प्रसंग के नितांत अमानुषिक अंश है किंतु शृंगार साहित्य में यह एक बहुत ही लोकप्रिय दंतक्षत और नखक्षत रुढ़ि है जिसका हिंदी के संपूर्ण मध्यकालीन मुक्तकों में विशेष भाव से वर्णन हुआ है।



( क ) बिंवाहरि तणु रयण-वणु किह ठिठ सिरि आणन्द ।  
निरुवम रसु पिणं पिअवि अणु सेसहो दिण्णी मुद्द ॥

—प्राकृत व्याकरण ४।४०१।३

तन्वी के बिंवाधर पर रदन वण ( दतक्षत ) की आनंदश्री कैसी स्थित है । मानो निरुपम रस पीकर प्रिय ने शेष पर मुहर लगा दी है । यह इस प्रकरण की बहुत ही प्रचलित उक्ति है ।

( ख ) कुच कोरक तव कर गहि लेल ।  
कांच बदरि अरुनिम रुचि भेल ।  
लावए चाहिय नखर विसेख ।  
भौंहनि आवए चाद क रेख ॥

विद्यापति ने सरस मैथिली भाषा में संपूर्ण व्यापार को, प्रेमी और प्रेमिका की मानसिक प्रतिक्रियाओं के मूर्त विधान के साथ अत्यंत मौखिक रूप में प्रस्तुत किया है । इसका कारण यह है कि विद्यापति काव्य कला के तो बहुत बड़े मर्मज्ञ थे ही साथ ही बहुत बड़े प्रतिभाशाली भी थे । संस्कृत के प्रकांड पंडित होते हुए भी अपभ्रंश को 'सब जन मिट्ठा' समझ कर उसमें ही काव्य रचना करनेवाले विद्यापति इस दृष्टि से तुलसी की परंपरा में आते हैं ।

( ग ) चितै सुख चाह चुवन करत, सकुच तजि,  
दसन छत अधर पिय मगन दीन्हौं ॥  
परत स्रम वूँद टप टपकि आनन बाल  
भई बेहाल रति मोह भारी ॥  
विधु परसि दत विध्वत अमृत चुवत  
सूर विपरीत रति पीठ प्यारी ॥

सूरदास में दतक्षत वर्णन में विवरण से काम लिया गया है कवि विवरण उपस्थापन में अनासक्त है—यह स्पष्ट है फिर भी लगता है रीतिकाल के हम अधिकाधिक निकट आते जा रहे हैं । सूर के 'पीठ' को विपरीत रति अत्यंत प्यारी है ।

( ग ) सुधर वदन के अधर सद रदन सुछद छविराज ।  
मदन धदन कर सदन ते मनु आयौ द्विजराज ॥

स० स० राम सतसई २३२।४६

रीतिकालीन दंत-क्षत-वर्णन में केवल दो पंक्तियों के अवकाश के कारण दंतक्षत शोभा को ही उपमित करके छोड़ दिया गया है। वैसे जिस प्रवृत्ति का संकेत सूर में हुआ है वह इस काल में अपनी पराकाष्ठा को पहुँचती है।

तिय निय हिय जु लगी चलत पिय नख रेख खरौट ।  
सूखन देति न सरसई खोटि खोटि खत खौटि ॥<sup>१</sup>

अधरों पर दंतक्षत और उरोजों पर नखक्षत का चित्रण संयोग शृंगार की प्रधान रुढ़ि रही है। अपभ्रंश में तो केवल दंतक्षत का ही उल्लेख है पर इसी उल्लेख से उसके विशाल लुप्त मुक्तक साहित्य में नखक्षत का भी अनुमान किया जा सकता है। विद्यापति, सूरदास, रीति कवि परंपरा सबमें दंतक्षत और नखक्षत की यह रुढ़ि मिलती है। अवश्य ही बिहारी की नायिका के बराबर नखक्षत को खरोंच खरोच देने में फारसी रुढ़ियों का प्रभाव परिलक्षित होता है।

प्रणय व्यापार में प्रिय और प्रेमी का प्रथम दर्शन काव्य की दृष्टि से उतना महत्वपूर्ण नहीं है जितना प्रिय के प्रवास करने का अवसर। यह अवसर अपनी कारुणिक गंभीरता के कारण अधिक काव्य-प्रवासशील प्रिय शक्ति की अपेक्षा रखता है। मध्यकाल में इस और प्रसंग का चित्रण उतना सुंदर नहीं हुआ जितना प्राधुनिक काल में, काव्य रूप की दृष्टि से मुक्तकों में उतना सुंदर चित्रण नहीं हुआ जितना प्रबंधों में। फिर भी इस रुढ़ि का जो भी यत्किंचित विकास हुआ वह नीचे दिया जा रहा है।

(क) जाउ म जन्तउ पल्लवह दक्खउ कह पय देइ ।

हिअइ तिरिन्छी हउं जि पर पीउ डम्बरइ करेइ ॥<sup>२</sup>

जाने दो, जाते हुए को मत रोको। देखूँ कितने पग देता है। हृदय में तो मैं तिरछी होकर पड़ी हुई हूँ। प्रिय केवल जाने का आदंबर कर रहा है।

१—स० स०, बिहारी सत० ८४।२६८

२—प्राकृत व्याकरण ४।४२०।४

या भव पारावार को उल्लघि पार को जाय ।

तिय छवि छाया ग्राहिनी गहे बीच ही आय ॥<sup>१</sup>

अपभ्रंश के दोहे में जो बात चित्रोपम भाषा में सरस बनाकर कही गई है उसे ही विहारी ने सिद्धांत रूप में रख दिया है अन्यथा बात एक ही है । भव को उल्लघित करके पार जाना कठिन है । यदि उस भव में छायाग्राहिणी 'तिरिच्छी तिय छवि' पड़ी हुई है तो इसकी उपेक्षा कोई कैसे कर सकता है ।

(ख) बाँह बिछोडवि जाहि तुहु हंउ तेवइ को दोसु ।

हिअयटिठउ जइ नीसरइ जाइउ मुज सरोसु ॥<sup>२</sup>

बाँह छुड़ाए जात हौ निबल जानि कै मोहि ।

हिरदय ते जब जाहुगे सबल बदैगों तोहि ॥<sup>३</sup>

सूरदास की पक्तियाँ अपभ्रंश वाले दोहे का सुंदर अनुवाद हैं । रीति काव्य में ऐसी मार्मिक पंक्तियाँ शायद ही कहीं हो । वहाँ का न तो प्रिय इतना निष्कल है कि वह प्रिया के अनुनय पर भी विदेशगमन करे न तो प्रिया के हृदय में ही प्रिय की इतनी दृढ़ मूर्ति स्थापित है । वहाँ के नायक-नायिका का मन जितना ऐन्द्रिक सुखोपभोग में लगता है उतना इन मार्मिक और स्पर्शी प्रसंगों में नहीं ।

रूपचित्रण को संयोग-वर्णन के अंतर्गत ही लिया जाता है । प्रेम के संयोग पक्ष में वहिवृत्ति प्रधान होती है । इसमें आलवन का रूप और उसकी चेष्टाएँ आती हैं । इसके अतिरिक्त हावों और क्रतुओं का उद्दीपन आता है ।

अर्थात् संयोग में नखशिख और पङ्कतु की उक्तियाँ 'रूपचित्रण' आती हैं ।<sup>४</sup> अपभ्रंश में पङ्कतु-वर्णन चरितकाव्यों में तो हुआ है किंतु अबतक के प्राप्त मुक्तकों में मुझे ऐसे प्रसंग नहीं मिले । वैसे प्रबंधों में भी प्राप्त प्रकृति वर्णन का मुक्तकोचित रूप यदि अपभ्रंश में कहीं मिलता है तो उसका यथाप्रसंग विचार किया गया है ।

---

१—स० स० विहारी सत० ६४।४३३

२—प्राकृत व्याकरण ४।४३६।३

३—सूरदास कृत ।

४—विहारी—ले०—१० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, पृ० १३६ ।

हम रूप-चित्रण के विकास को दो शीर्षकों के अंतर्गत समझनेका प्रयत्न करेंगे—१—ऐहिक काव्यगत शृंगार का रूपचित्रण । २—भक्तिकाव्यगत शृंगार का रूप चित्रण । ऐसा इसलिए करना आवश्यक हुआ है कि अपभ्रंश काव्य के रूप-चित्रण और रीतिकाव्य के रूप-चित्रण की रुढ़ियों में आश्चर्य-जनक समता मिलती है किंतु भक्तिकाव्य में ऐहिक काव्यगत शृंगार के रूप-चित्रण से कुछ मौलिक अंतर उपस्थित हो जाते हैं ।

अपभ्रंश के कतिपय प्राप्त मुक्तकों में नयन, मुख, स्तन और नारी की अंग, समष्टि से प्राप्त प्रभाव का रुचि के साथ वर्णन हुआ है । कटि, नितम्ब, रोमावली, स्तनान्तर, भुजयुगल, केशकलाप, अधर ऐहिक काव्यगत आदि का भी वर्णन हुआ है पर एक दो स्थलों पर शृंगार का सामान्य ढंग से । यह अधिक संभव है कि लुप्त रूप-चित्रण सामग्री में ऐसी रचनाएँ भी हों जिनमें सभी अंगों का अलग अलग—नखशिखमूलक—विशद वर्णन हों किंतु जबतक ऐसी कोई सामग्री नहीं मिलती तबतक उपर्युक्त निष्कर्ष ही उपयुक्त है ।

[क] नयन

(१) विट्टिए मइ भणिय तुहु मा कुर बंकी दिट्टि ।

पुत्ति सकण्णी भल्लि जिव मारइ हिरइ पइट्टि ॥<sup>१</sup>

हे विट्टिया ! मैंने तुमसे कहा कि दृष्टि को बंकिम मत करो क्योंकि यह हे पुत्री, अनीदार भाले के समान हृदय में चुभकर मार करती है । माँ को संबोधन करके तो नहीं किंतु सखी अपनी नायिका-सखी को संबोधन करके कहती है—

लागत कुटिल कटाच्छ सर, क्यों न होंहि बेहाल ।

कदतु जि हियहि, दुसाल करि, तऊ रहत नटसाल ॥<sup>२</sup>

ऐसी शताधिक उक्तियाँ रीतिकाल में सुलभ हैं ।

(२) जिवं जिवं बंकिम लोअणहि गिरु सामल सिक्खेइ ।

तिवं तिवं वन्महु निअय सर, खर पत्थर तिक्खेवि ॥<sup>३</sup>

१—प्राकृत—व्याकरण—हेमचन्द्राचार्य ४।३३०।३

२—स० स०, बिहारी स० ८६ । ३७५

३—प्राकृत व्याकरण ४।३४४ । १

भौहनि संग चढाह्यो कर गहि चाप मनोज ।

नाह नेह साथहि बढयो लोचन लाज उरोज ।<sup>१</sup>

एक दूसरे प्रकार के भी बकिम लोचन होते हैं —

(३) जइ तहे तुट्टउ नेहदा, मइ सहु न वि तिलतार ।

त किहे बकेहि लोअणेहि, जोइज्जइ सयवार ॥<sup>२</sup>

यद्यपि उसका स्नेह टूट गया है और मेरे साथ तिलतार नहीं है, तो भी मैं बाँके लोचनों द्वारा सैकड़ों बार क्यों देखा जाता हूँ ।

सतरौंही भोहनि नहीं दुरै दुराए नेह ।

होति नाम नदलाल कौं नीपमाल सी देह ॥<sup>३</sup>

तिलतार टूट जाने पर भी अपभ्रंश का नायक शतवार देखा जाता है और नायिका शत बार देखती है—“बकिम लोअणेहि” । इधर रीतिकाल की ‘सतरौंही भौहो’ वाली नायिका भी नेह को दुराने का प्रयास कर रही है पर तब भी कहीं नेह टूट सकता है या दूर किया जा सकता है । दोनों के मूल भाव समान हैं ।

[ख] मुख

(१) जिव तिव तिक्खा लेवि कर जइ ससि छोलिज्जन्तु ।

तो जइ गोरिहे मुहकमलु सरसिम का वि लहन्तु ॥<sup>४</sup>

ज्यों त्यों तीक्ष्ण किरणों को लेकर यदि शशि छोला जाय तो शायद वह गोरी के मुख कमल की समानता पा जाय । यहाँ चंद्रमा उपमान है यद्यपि वह हीन रूप में प्रस्तुत किया गया है ।

तेरी मुख समता करी साहस करि निरसक ।

धूरि परी अरविंद मुख चदहि लग्यौ कलक ॥<sup>५</sup>

अपभ्रंश में शशि के कलक मिटने पर उसके नायिका के मुख के समान बनने की बात कही गयी है । रीतिकाल में चंद्र चेचारे का निशक होकर

---

१—स० स०, मतिराम स० १२३ । ७८

२—प्राकृत व्याकरण ४ । ३५६ । १

३—स० स०, मतिराम स० १२२।६६

४—प्राकृत व्याकरण ४।३६५।१

५—स० स०, मतिराम स० ३।११६।३२

नायिका मुख की समता करना ही उसके लिए काल बन गया और उसे कलंक लग गया है। एक में एक प्रकार की वन्य सुकुमारता है तो दूसरी में उक्ति चमत्कार कुछ अधिक आ गया है। यों मून में बात एक ही है।

(३) ओ गोरी मुह निजिग्रह बदलिल लुक्कु मयंकु।

अन्मुचि जो परिहविय तणु सो किंव भवइ निसंकु ॥<sup>१</sup>

मुख निरखत ससि गयौ अंवर कौ तदित वसन छवि हेरि ॥

इस प्रकार की उक्तियाँ इन्हीं श्रुतियों में सम्पूर्ण रीतिकाल में बिखरी पड़ी हैं। यदि कथन-शैली में साम्य लें तो चंद्रमा के बादल में छिपने की ही तरह ढोला में मारवणी को प्रिय-मिलन के लिए, महल में उसी प्रकार चलते हुए कहा गया है जिस प्रकार बादलों में चंद्रमा चलता है। लोकगीतात्मक कान्यों में ऐसी सारी उक्तियाँ अतिशय सुंदर बन पड़ी हैं। दूसरा उदाहरण लें—

(३) उअ कणिआरु पफुल्लिअह कंचण कंति पयासु।

गोरी वयण-वणिज्जअउ नं सेवइ वनवासु ॥<sup>२</sup>

वह कंचन कांति के प्रकाश वाला कर्णिकार प्रफुल्लित हुआ। मानो वह गोरी की बदन-शोभा से विनिर्जित होकर वनवास का सेवन कर रहा है।

कवरी भय चामर गिरि कन्दर, मुख भय चंदशकासे।

हरि नयन भय, स्वर भय कोकिल, गति भय गज वनवासे।

विद्यापति ने भी रुढ़ उपमानों और कविसमर्थों के सहारे उसी शैली में सौंदर्य चित्रण करने का प्रयत्न किया है।

निअ मुँह करिहि विमुद्ध कर अन्धारइ पडिपेक्खइ।

ससि मंडल चन्दमिए पुणु काइं न दूरे देक्खइ ॥<sup>३</sup>

मुग्धा नायिका अपने मुख की किरणों से ही अंधकार में अपना हाथ देख लेती है। जब कि उसका मुख पूर्ण शशि-मंडल की तरह प्रकाशोज्ज्वल है तो वह क्यों दूर तक नहीं देख सकती।

१—प्राकृत व्याकरण ४।४०१।२

२—प्राकृत व्याकरण ४।३६६।५

३—प्राकृत व्याकरण ४।३४६।१

पत्रा ही तिथि पाइए वा घर के चहुँ पास ।

नित प्रति पून्यौई रहत आनन-ओप-उजास ॥<sup>१</sup>

सपूर्ण शृंगार-साहित्य में नायिका के मुख की उपमा चंद्रमा से, उभय-पक्षों में गोलाई और प्रकाश के गुण-साम्य के कारण देने की रुढ़ि बन गई है। रीतिकाल में तद्गुण, निमिलित आदि कुछ अलंकारों के खिलवाड़ के कारण इस प्रकार की उपमाओं का बड़ा दुरुपयोग किया गया है। बिहारी की नायिकाओं के राज्य में पूर्णिमा की रात कभी समाप्त ही नहीं होती थी और 'जुवति जोन्ह में मिल गई' की दशा हो जाती थी। वह तो उसकी सुगंध होती थी जिसके सहारे 'अली चली सग जाइ'। यह सब उक्ति-वैचित्र्य की महिमा है।

[ग] स्तन

फोडेन्ति जो हियडठ अप्पण्ड ताहं पराह कवण घृण ।

रक्खेजहु लोअहो अप्पणा बालहे जाया विसम थण ॥<sup>२</sup>

अहतुंगतणु ज थणह सो छेयहु न हु लाहु ।

सहि जह केवह तुडि वसेण अहरि पटुँचह नाहु ॥<sup>३</sup>

जो अपना हृदय फोड़कर बाहर निकलता है उसको पराए हृदय को फोड़ने में क्या घृणा हो सकती है। हे रसिक ! दृष्टि-संचरण करो इस बाला के विपम स्तन पैदा हो गए हैं। इतना ही नहीं, ये स्तन इतने उत्तुंग हो जाते हैं कि इनसे लाभ की जगह पर हानि होने लगती है। प्रिय बहुत कठिनाई और बहुत देर के बाद अधरों तक पहुँच पाता है।

प्रान पियारौ पग पर्यौ, तू न लखति इह ओर ।

ऐसो डरज कठोर तौ ठचितै डर जु कठोर ॥<sup>४</sup>

कर सरोज सौं गहि रही पिय कर गहत डरोज ।

लाज प्रबल मन में अई मन में सबल मनोज ॥<sup>५</sup>

१—स० स०, बिहारी सत० ६६।७३

२—प्राकृत व्याकरण ३।३६।७।२

३—प्राकृत व्याकरण ४।३६।०।४

४—स० स०, मतिराम सत० ११८।२४

५—स० स०, मतिराम स०, १५५।४६३

प्राकृत व्याकरण और मतिराम सतसई दोनों का स्वर एक है। दोनों ने उरोजों की कठोरता और उनकी उत्तुंगता के कारण प्रिय की रतिप्रसंग संबंधी असुविधा का वर्णन किया है। मतिराम का दूसरा दोहा अधिक सुंदर है। उरोजों के शास्त्र कथित गुणों में कठिनता, उत्तुंगता, विषमता, आदि आते हैं। अपभ्रंश में उक्ति-चमत्कार तो है पर एक अभिनव भंगिमा के साथ सहज और ठके तुपे ढंग से उरोजों का वर्णन हुआ है किंतु रीतिकाल में स्तनों के सभी गुणों का वर्णन प्रचुर काव्य-शक्ति खर्च करके किया गया है। इन रीतिवादी कवियों के दृष्टि-पथिक अग्रणीत बार इन कुच-पर्वतों से टकरा कर चूर-चूर हो गए हैं पर अपभ्रंश के कतिपय दोहों के माधुर्य को नहीं पा सके हैं।

### [घ] अंग-समष्टि का वर्णन

तुच्छ मज्झ हे तुच्छ जम्पिरहे ।

तुच्छच्छरोमावलिहे तुच्छराय तुच्छयर हासहे ।

पिय वयणु अलहन्तिण तुच्छकाय वम्मह निवासहे ।

अन्नु जु तुच्छवं तहे थणहे त अक्खण्ड म जाइ ।

कटरि थणंतरु युद्धडे जे मणु विच्च ण माइ ॥<sup>१</sup>

दूती नायक से कह रही है—हे तुच्छ कोमल राग वाले ! जिसका मध्य भाग तुच्छ (कोमल) है, जिसकी रोमावलि तुच्छ और अच्छी है, जिसकी स्मित तुच्छतर है जिसके तुच्छकाय में मन्मथ का निवास है जो प्रिय की वाणी से वंचित है, ऐसी उस नवयौवना के जो अंग तुच्छ है वह कहने में नहीं आते। उस मुग्धा का जो अन्यतम तुच्छ अंग स्तनान्तर है उसमें मन भी नहीं समा पाता। अचरज है।

अन्ने ते दीहर लोवण, अन्नु तं सुय जुअलु ।

अन्नु सु घणथण हारु, तं अन्नु जि मुहु कमलु ।

अन्नु जि केसकलापु सु अन्नु जिपाडमिहि ।

जेण विअम्बिणि घडिअ सु गुणु लामन्न णिहि ॥<sup>२</sup>

१—प्राकृत व्याकरण ४।४।४।१

२—प्राकृत व्याकरण ४।४।४।१



मोर मुकुट, स्रवननि मनि कुडल, जलज माल उर आजत ।  
 सुंदर सुभग स्याम तन नव घन बिच बग पाँति बिराजत ॥  
 उर बनमाल सुमन बहु भाँतिन, सेत, लाल, सित पीत ।  
 मनहु सुरसरी तट बैठे सुक बरन बरन तजि भीत ॥  
 पीतांबर कटि तट छुद्रावलि, बाजत परम रसाल ।  
 सूरदास मनु कनकभूमि ढिग, बोलत रुचिर मराल ॥<sup>१</sup>

अनेक उपमानों को रूपक के माध्यम से प्रस्तुत करने की कला—

बनी मोतिन की माल मनोहर ।

सोभित श्याम-सुभग-उर-ऊपर, मनु गिरि तैं सुरसरी धँसी घर ।  
 तट भुजदंड, भौर भृगुरेखा, चदन-चित्र तरंग जु सुंदर ।  
 मनि की किरन मीन, कुडल छवि मकर, मिलन आए त्यागे सर ॥  
 जग्युपवीत विचित्र सूर सुनि, मध्य धार धारा जु बनी घर ।  
 सख चक्र गदा पद्म पानि मनु कमल कूल हंसनि कीन्हे घर ॥<sup>२</sup>  
 राधा का भाव व्यजना के माध्यम से आया हुआ गत्वर रूप चित्र—

राधा हरि कै गवं गहीली ।

मंद मंद गति मत्त मतंग ज्यौँ, अंग अंग सुख पुंज भरीली ॥  
 पग द्वै चलति ठठकि रहै ठाढ़ी, मौन धरै हरि कै रस गीली ।  
 धरनी नख चरनन कुरवारति, सौतिन भाग सुहाग ढहीली ॥  
 नेकु नहीं पिय तैं कहुँ विछुरति, तातैं नाहिन काम दहीली ।  
 सूर सखी बूमै यह कैहों, आजु भई यह भेंट पहीली ॥<sup>३</sup>

राधा का राधा बल्लभी संप्रदाय में किया गया रूप चित्रण—

द्यज नव तरुनि कदव मुकुट मनि स्यामा आजु बनी ।  
 नखसिख लौँ अग अग माधुरी मोहे स्याम घनी ॥  
 यों राजति कवरी गूथित कच कनक कज बदनी ।  
 चिकुर चद्रिकन बीच अधर विधु मानो असित फनी ॥

१—सूरसागर, भाग २, पृ० ८६२

२—सूरसागर, द्वितीय भाग, पृ० ८६४ ।

३—सूरसागर, द्वितीय भाग, पृ० ८६८ ।

सौभग रस सिर खवत पनारी पिय सीमंत ठनी !  
 भृकुटि काम कोदंड नैन शर, कज्जल रेख अनी ॥  
 भाल तिलक, ताटक गंड पर, नासा जलज मनी ।  
 दसन कुंद, सरसाधर पल्लव पीतम मन समनी ॥  
 हित हरि वंस प्रसंसित स्यामा कीरति विसद घनी ।  
 गावत श्रवननि सुनत सुखाकर विश्व दुरित दवनी ॥<sup>१</sup>

भक्तिकाल का रूप चित्रण इतना भाव संवलित है—

मैं तो एक अंग अवलोकति, दोऊ नैन गए भरि पानी ॥  
 कुंडल झलक कपोलनि आभा, मैं तो इतनोइ मांस विकानी ॥  
 इकटक रही नैन दोऊ रूंधे, सूर स्याम को नहिं पहिचानी ॥<sup>२</sup>  
 ( सूरसागर, सूरदास )

विरह वर्णन की रूढ़ियाँ

अपभ्रंश शृंगारिक मुक्तक साहित्य में वियोग वर्णन को उसी प्रकार प्राधान्य दिया गया है जिस प्रकार हिंदी रीतिकाल में । वियोग वर्णन की दृष्टि से दोनों में प्रायः सभी रूढ़ियाँ समान हैं । हिंदी की ऊहापूँ किस प्रकार अपभ्रंश से विकसित हुई हैं और बाद में फारसी प्रभाव से प्रस्त हो गई हैं—यह दिखाया जा चुका है । अब कुछ अन्य साम्यधर्मी उक्तियों को लेकर अपभ्रंश काव्य की प्रेरकता सिद्ध करने का प्रयास किया जायेगा ।

( १ ) जो पराया पथिक अपनापन लगाकर चला गया वह भी अवश्य ही सुख की नींद नहीं सोता होगा । वह उसी प्रकार होगा जिस प्रकार मैं ।

अम्बगु लाइवि जे गया पहिय पराया केवि ।  
 अवस न सुअहिं सुहच्छिअहि जिमि अम्हइं तिवं तेवि ॥<sup>३</sup>  
 भए बटाऊ नेह तजि वादि बकत बेकाज ।  
 जव अलि देत उराहनौ, अति उपजति उर लाज ॥<sup>४</sup>

दोनों की मूल भावना में साम्य है ।

१—हित चौरासी, हित हरिवंश ।

२—सूरसागर, द्वितीय भाग, पृ० ८७१ ।

३—प्राकृत व्याकरण ४।३७६।३

४—स० स० विहारी स० ८२।२७२

प्रिय से संबंधित वस्तु से प्रेम शृंगारिक मुक्तक काव्य की प्रिय रूढ़ि है ।  
यह सबध भावनाजन्य प्रेम सयोग और वियोग दोनों पक्षों में होता है  
किंतु वियोग पक्ष में यह प्रेम अत्यधिक बढ़ जाता  
संबंध भावना है । अपभ्रंश से लेकर रीति काव्य तक इस सबध-  
भावना जन्य प्रेम वृद्धि का विकास मिलता है ।

एक पानी पिलानेवाली नायिका है, वह अपने दोनों करों को चूमकर ही  
अपने प्राणों को जिला रही है, उन हाथों को जिनसे मूज प्रतिबिंबित जल  
प्रिय को पिलाया था ।

रक्खइ सा विसहारिणी बे कर चुम्बिबि जीठ ।

पडिविम्बिप्र मुजालु जलु जेहि अढोहिठ पीठ ॥<sup>१</sup>

भक्तिकाल में प्रिय की स्मृति दिलानेवाली प्रिय से संबंधित वस्तुओं का  
प्रिय लगाना अर्थात् सबध-भावना द्वारा प्रेम की वृद्धि बहुत बढ़ गई ।  
‘भ्रमर-गीत-सार’ में आई मुरली के प्रति गोपियों का उपालंभ या प्रेम बन  
वाग, तड़ाग, वादल, पक्षी, गाय बछड़े आदि से प्रेम इसी प्रवृत्ति के विविध  
रूप हैं ।

मुरली तक गोपालहि भावति ।

सुन री सखी । जदपि नँदनँदहि नाना भाँति नचावति ।

राखति एक पायँ ठाढ़े करि अति अधिकार जनावति ॥

आपन पौढ़ि अधर सज्जा पर कर पल्लव सों पद पलुटावति ।

भृकुटी कुटिल, कोप नासापुट हम पर कोषि कँपावति ॥<sup>२</sup>

रीतिकाल में भी इस संबंध भावनाजन्य प्रेम संबंधी वस्तु  
आई है :—

दियौ कान्ह निज कान तें तुम गुलाब को गुच्छ ।

गुरु जन में श्रवतंस करि फिरति लाज करि तुच्छ ॥<sup>३</sup>

छला छवीले लाल को नवल नेह लहि नारि ।

चूँवति चाहति लाइ उर पहिरति धरति उत्तारि ॥<sup>४</sup>

१—प्राकृत व्याकरण ४।४३६।२

२—सूरसागर-१२७३

३—स० स०, मतिराम स० १६६।६४०

४—स० स०, विहागी स० ७०।१२३

दियौ जु पिय लखि चखन में खेलत फाग खियाल ।  
वाढ़त हू अति पीर सुन काढ़त बनत गुलाल ॥<sup>१</sup>

अपभ्रंश विपधारिणी के प्रिय का अनिश्चित सा वियोग और उसमें जो निसर्ग सौकुमार्य है वह रीतिकाल में पारिवारिक वातावरण में घिर कर भी नहीं उभर सका है। वस्तुतः रीतिकाल में काव्य का परितर जितना संकुचित हुआ उतना शायद ही कभी हुआ हो। वहाँ के श्री कृष्ण मथुरा यदि कदाचित् गए भी होंगे तो वहाँ उन्हें ले जाकर कवि का मन न लगा। वह तो उन्हें कहीं ज्येष्ठा को विरह में डालने के लिये कनिष्ठा के पास ले जाएगा या फिर इस सौत को जलाने के लिए उस सौत के यहाँ। उसमें ही उसकी वेदना अकल्पनीय ढंग से असह्य हो उठती है। अपभ्रंश युग की मनोवृत्ति जब परिवेशगत अनिवार्यता के कारण विशेष युद्धप्रिय हो गई थी तब सच्चा वियोग अधिक संभव था। आगे चल कर भक्तिकाल में गभीर वियोग व्यंजना का सर्वोत्कृष्ट रूप अमर गीत के रूप में सामने आया इसमें सूरदास का अमरगीत सर्वश्रेष्ठ है पर रीतिकाव्य में तो इस लक्ष्यहीन विलासी सामंत समाज में उस महान विरह साधना की सभावना ही उठ गई और उसके परिणामस्वरूप उस भाव की रचनाएँ भी।

[ ३ ] वियोग की स्थिति में नायिकाएँ दूतियों से प्रिय के पास संदेश भेजती हैं। पीछे इनका विचार हो चुका है—दूसरे संदर्भ में। वहीं पर यह संकेत किया जा चुका है कि प्राकृत व्याकरण में दूतिका और संदेश दूतिका का संकेत करने वाला एक दोहा मिलता है। अपभ्रंश में अण्डुरहमान कृत संदेशरासक नामक एक प्रबंध मुक्तक काव्य मिलता है जो वस्तुतः अद्भुत संदेश काव्य है। उसमें नायिका पथिक से संदेशा देते हुए कहती है कि जिसके प्रवास करते हुए मैं प्रवसित नहीं हुई, जिसके वियोग में मैं मरी नहीं उस प्रिय को संदेश देते हुए मुझे लज्जा हो रही है। लेकिन हे पथिक यदि लज्जित होकर रह जाऊँ तो हृदय भी धारण नहीं करते बनता। तुम कृपा करके एक गाथा पढ़ना और हाथ पकड़ कर प्रिय को मना लेना।

जसु पवसंत ण पवसिया सुहृन् विओइ न जासु ।  
 लज्जिजह् संदेसदठ, दिंती पहिय पियासु ॥<sup>१</sup>  
 लज्जवि पयिय जह् रहँ हियठ न धरणाह् जाह् ।  
 गाह् पदिज्जसु इक्क पिय करलेविणु मन्नाह् ॥<sup>२</sup>

सदेश कहने का एक ढंग होता है अपभ्रंश की नायिका यह जानती थी ।  
 इसी प्रकार ढोला को संदेश कहने के लिये मारवणी भी ढाढियों को विधि-  
 घता रही है कि सदेशों से ही मन की वशा जानी जा सकती है पर यदि  
 कोई कहना जाने—जिस प्रकार प्रेयसी आँसुओं से आँखें भर कर कहती है  
 यदि उस प्रकार कहे ।

सदेसा ही लखि लहह्, जठ कहि जाणह् कोह् ।  
 ज्यूं धण आखह् नयण भरि, ज्यँ जह् आखह् सोह् ॥<sup>३</sup>

अपभ्रंश की नायिका सदेश में कहती है कि विरह की सेनाओं ने शरीर  
 पर अनदेखे ही प्रहार कर दिया है जिससे देह तो टूट गई है पर तुम्हसे  
 समानित देखकर हृदय घायल नहीं हुआ (संदेश रासक) । ढोला की  
 मारवणी भी कहती है कि हे ढाढी यदि प्रियतम मिलें तो कहना कि पिंजर  
 में प्राण अब नहीं हैं केवल उसकी लौ तुम्हारी ओर झुकझुक कर जल रही  
 है । प्रेम का आश्रय स्थान दोनों जगह सुरक्षित और सक्रिय है ।

संदेशरासक की नायिका कहती है कि हे प्रिय ! जिन अंगों के साथ  
 तुमने विलास किया था उन्हीं को अब विरह जला रहा है । तुम्हारे जैसे  
 पौरुष के निलय के रहते हुए मैं यह भारी पराभव कैसे स्वीकार करूँ ।

गरुअठ परिहव किं न सहठ, पइ पोरिस निलएण ।  
 जिहि अंगहि तू विलसियठ ते दद्धा विरहेण ॥<sup>४</sup>

ढोला की मारवणी भी युवती हो गई है पर प्रिय से अभी मिली नहीं ।  
 वह सदेश देती है कि हे ढाढी यदि राजन मिलें तो कहना कि यौवन की  
 हस्तिनी को मद चढ़ गया है अकुश लेकर उसे वश में करो ।

१—सदेशरासक २८।७०

२—सदेशरासक २६।७१

३—ढोला मारु रा दूहा ।

४—सदेशरासक ३०।७७

ढाढी जे राज्यंद मिलइ यूँ दाखविया जाइ ।

जोवण हस्ती मद चढ़येउ अंकुस लइ घर आइ ॥<sup>१</sup>

दोनों में विरह से परामृत यौवन और इस पराभव को दूर करने वाले प्रिय को बुलाने का संकेत है ।

संदेश रासक की ही नायिका कहती है कि हे यामिनी ! तुम्हारी जो वचनीयता ( निंदावाक्य ) है वह त्रिभुवन भर में नहीं अँटती । दुख में तो तू चौगुनी हो जाती है पर सुख में क्षीण ।

जामिणि जं वयणिज्ज तुअ, तं तिहुयण णहु माइ ।

दुक्खिहि होइ चउगिणी मिज्जइ सुइ संगाइ ॥<sup>२</sup>

रीतिकवि कहता है—

चलत चलत जौँ लै चलै, सब सुख संग लगाइ ।

ग्रीष्म वासर शिशिर निसि, प्यौ मों पास बसाइ ॥<sup>३</sup>

प्रथम अरध छोटी लगी, पुनि अति लगी विसाल ।

वामन कैसी देह निसि भई बाल कौँ लाल<sup>४</sup> ॥

रात्रि की दीर्घता तीनों दोहों में व्यंजित है ।

वियोगजन्य अभिलाषा, चिंता, स्मरण, गुणकथन, उद्वेग, प्रलाप, उन्माद, व्याधि, जड़ता, मूर्छा आदि विविध दशाओं में पड़कर नायिका की दशा बुरी हो जाती है । काव्यशास्त्र और साहित्य दोनों में

वियोग का नायिका इन दशाओं का खुलकर चित्रण हुआ है । अपभ्रंश-

पर प्रभाव युग में विरह-प्रभावित शरीर की दुर्बलताएँ ऊहाओं

द्वारा व्यक्त की जाने लगी थीं—इसका संकेत

किया जा चुका है ।

अभिलाषा के अंतर्गत संदेश रासक के वे सब छंद आ जाएँगे जो नायिका ने प्रिय की आकांक्षा में कहे हैं इसी प्रकार 'ढोला मारु रा दूहा' में

---

१—ढोला मारु रा दूहा ।

२—संदेशरासक ६४।१५६

३—स० स०, विक्रम स० ७४।१७२

४—स० स० मतिराम स०, १६८।६६४

भी । विद्यावति, सूर और सभी रीतिकालीन कवियों ने इस अवस्था का ध्यान रखा है । यह दूसरी बात है कि जब सदेशरासक, ढोलामारु, विद्यापति पदावली में जीवंत अनुभूतियाँ निखर आयी हैं तो रीतिकाल में कृत्रिम और आरोपित काव्य । चिंता, स्मरण, गुणकथन, उद्देग, प्रलाप, उन्माद, व्याधि, जड़ता और मूर्छा में अपभ्रंश भुक्तक साहित्य में गुण-कथन पर विशेष बल दिया गया है जैसे चिंता, स्मरण और व्याधि का भी वर्णन हुआ है । जड़ता इत्यादि का वर्णन वहाँ क्वचित्-कदाचित् ही मिले । भक्तिकाल में प्रायः सभी अवस्थाएँ प्राप्त होने लगती हैं क्योंकि यहाँ आकर लोक-काव्यधारा और शास्त्रीय काव्य-धारा दोनों का सगम हो जाता है । रीतिकाल में आयास-पूर्वक दसों दशाओं का वर्णन हुआ है जिसमें व्याधि को विशेष महत्व देकर ऊहाओं की भरमार की गई है जैसे जड़ता ( और मरण भी ) उनके यहाँ कठिन नहीं है ।

कुछ अवस्थाओं का चित्रण करने वाले कुछ साम्यमूलक दोहे नीचे दिए जा रहे हैं:—

(क) पिउ हठं थक्किय सयलु दिणु तुहु विरहगि किलत ।

थोडह जलि जिम मच्छलिय तल्लोचिल्ल करति ॥<sup>१</sup>

हे प्रिय ! तुम्हारे विरह में दिन भर कष्ट पाती हुई मैं उसी प्रकार थक गयी जिस प्रकार थोड़े जल में छटपटाती हुई मछली । रीतिकवि के अनुसार—

ललन चलन सुनि महि गिरी, मुख कफरी ललि वीर ।

तरफराति है राति ते मनु सफरी धिन नीर ॥<sup>२</sup>

(ख) चूडठ चुन्नी होइ सह मुद्धि कवोलि निहत्तु ।

साखोनिलण भलक्कियठ बाह सलिल संसितु ॥<sup>३</sup>

मुग्धा के कपोल पर श्वासों की आग से सतप्त और घाँपसलिल से संयुक्त होकर चूड़ियाँ चुन्नी हो जायँगी । मतिराम के अनुसार—

१—कुमारपाल प्रतिबोध ।

२—स० स० विक्रम स० ३६१।६३५

३—कुमारपाल प्रतिबोध ।

कहा रहे निहचिन्त हूँ लखौ लाल चलि आपु ।

प्रलय-काल-सम स्वॉस है प्रलय अनल-सम तापु ॥<sup>१</sup>

(ग) वलयावलि निवडण भएण धण उद्धमुअ जाइ ।

वल्लह विरह महादहहो थाह गवेसइ नाइ ॥<sup>२</sup>

वलयावलि के गिरने के भय से धन्या भुजा उठाकर जा रही है, मानो विरह के महाद्रह की थाह खोज रही हो ।

उल्लंघे सिर हथ्थडा, चाहंदी रस लुब्ध ।

विरह महाघण उमट्यउ, थाह निहालइ मुद्ध ॥<sup>३</sup>

सिर को हथेली पर रक्खे हुए, प्रेमरस में निमग्न हुई मुग्धा मारवणी, जो विरहरूपी प्रलयकालीन मेघ उमड़ आया है उसकी थाह खोजती है ।

दोनों के भाव प्रायः समान हैं । कृष्ण भक्त कवि सूरदास ने भी उद्धव का प्रतिवाद करती हुई गोपियों से कुछ ऐसी ही बात कहलाई हैं ।

उर तैं निकसि करत क्यों न सीतल जो पै कान्ह यहाँ है ।

पा लागौं ऐसेहि रहन दै अवधि आस जल थाहै ॥<sup>४</sup>

यह कोई शास्त्रीय रुढ़ि नहीं है । किंतु विरह के काल का विरहिणियों द्वारा बार बार स्मरण एक स्वाभाविक बात है । साधारण जीवन में भी वे स्त्रियाँ जिनके प्रिय परदेश में चले जाया करते हैं उनके लिए अवधि तत्त्व हुए समय का याद करती हैं । वे कालगणना करती हैं । अवधि का समापन न होने से दुर्बल क्षीण और टूटी टूटी-सी लगती हैं । हिंदी के संपूर्ण मध्यकालीन मुक्तकों में यह प्रवृत्ति अपनाई गई है । आरंभिक धापअंश मुक्तकों, भक्तिकाल, रीतिकाल सब में इस अवधि का विविध भाव से उल्लेख हुआ है । प्राकृत व्याकरण, विद्यापति, सूर, रीति काव्य सब में इन भावों की व्यंजना हुई है । कुछ उदाहरण नीचे संकलित हैं—

---

१—स० स० मतिराम स० १५९।५४८

२—प्राकृत व्याकरण ४।४४४।२

३—ढोलामारुरा दूहा ।

४—भ्रमरगीत सार ४६।११०



(क) जे महु दिण्णा दिअहदा दइये पवसन्तेण ।

ताण गणत्तिण अंगुलियठ जज्जरिआठ नहेण ॥<sup>१</sup>

प्रिय ने प्रवास करते समय मुझे जो दिन दिए थे उनको गिनते हुए अंगुलियाँ नखों से जर्जरित हो गई हैं ।

सखि मोर पिया ।

अजहुँ न आएल कुलिस दिया । ।

नरवर खोवाबोलु दिवस गिनि गिनि,

दीठि ओंघाओलु पिय पथ देखि ।<sup>२</sup>

प्रिय के न आने पर नायिकाएँ प्रायः उपक्रम करती हैं । या तो पत्र भेजती हैं या स्वयं जाने की सोचती हैं या दूती, संदेशवाहक किसी अन्य माध्यम को खोजती हैं । विरह में संपूर्ण मध्यस्थ उपक्रम तत्त्व तत्त्व इसी उपक्रम की वृत्ति के ही कारण आता है । यह भी कोई शास्त्र निर्धारित रूढ़ि नहीं है बल्कि काव्य परंपरा में वस्तु के आग्रह के कारण पल्लवित स्वभाविक रूढ़ि है । हिंदी के संपूर्ण मध्यकालीन मुक्तकों में यह तत्त्व वर्णित हुआ है ।

जाहज्जइ तहिँ देसढठ लब्भइ पियहो पमाणु ।

जइ अवाह तो आणियठ अहया त जि निवाणु ॥<sup>३</sup>

हे मन उस देश में जाओ जहाँ प्रिय का पता लगे, यदि आवे तो ले आओ, नहीं तो वहीं तेरा निर्वाण हो ।

जइ तूँ ढोला नावियठ, कह फागुण कह चेन्नि ।

तठ में घोड़ा बाधिस्योँ काती कुडियाँ खेन्नि ॥<sup>४</sup>

हे ढोला यदि तुम फागुन या चैत्र में नहीं आए तो हम ही कार्तिक में फसल कट जाने पर जीन कसँगी ।

मास असाइ उनत नव मेघ, पिया विसलेख रह्योँ निरथेघ ।

कौन पुरुष सखि कोन सो देस करव मोय तहाँ जोगिन भेस ॥

१—प्राकृत व्याकरण ४।३३।१

२—विद्यापति पदावली ।

३—प्राकृत व्याकरण ४।४१६।२

४—ढोलामारुरा धूहा १४६।४५

तीनों रचनाओं में प्रोषितपतिकाएँ प्रिय की खोज में स्वयं जाने वाली हैं। अपभ्रंश की प्रामीण नायिका अपना गंभीर निश्चय प्रकट करती है, मारवणी घोड़े पर जायगी और विद्यापति की नायिका योगिनी वेष में। पर जाएँगी सब। यह उपक्रम के विकल्प का अंतिम रूप है।

शृंगार रस में प्रकृति का ग्रहण प्रायः उद्दीपन तत्व के रूप में होता है। विशेषतः शृंगारिक मुक्तकों में तो उसका उद्दीपन बनकर ही आना संभव है।

आलंबन रूप से प्रकृति चित्रण शृंगारिक मुक्तक प्रकृति तत्व साहित्य का लक्ष्य कभी नहीं हुआ। हिंदी के रीतिकाल में ही नहीं अपभ्रंश काव्य, भक्ति काव्य और प्राप्त लोकगीतात्मक विरह काव्यों में भी इसका प्रमाण देखा जा सकता है। इस उद्दीपन के हेतु संयोग और वियोग दोनों में काम करते हैं। संयोग में यदि ये विलास लीला में सहायक होते हैं तो वियोग में शरीर को कंटकित और पीड़ित करने में।

कोइलिया-कलरव चंदणु, चंदुज्जोअ विलासु।

बल्लह संगनि अमिय रसु, विरहिय जसिउ हुआसु ॥<sup>१</sup>

कोकिला का कलरव, चंदन की शीतलता, चंद्र ज्योत्सना का विलास वल्लभ के संग में अमृत रस उत्पन्न करते हैं, परंतु विरहियों को आशाहीन करके जलाते हैं।

जो पपीहा, चंद्रमा, वसंत, वर्षा आदि वस्तुएँ और ऋतुएँ संयोग पक्ष में मन की वृत्ति की ओर उन्मुख कामनाओं को विकसित करती हैं वही प्राकृतिक उपादान वियोग में तड़पाने और जलाने लगते हैं।

अपभ्रंश साहित्य में शृंगार रस के अंतर्गत प्रकृति वर्णन बहुत अधिक हुआ है, परंतु अधिकांश प्रबंध काव्यों में ही। नखशिख वर्णन और ऋतु वर्णन की रूढ़ियाँ अपभ्रंश के चरित काव्यों में खूब विकसित हुई हैं। 'स्वयंभू' का पठमचरित, पुष्पदंत के महापुराण, जसहरचरित, गायकुमार चरित, अब्दुर्रहमान के सदेश रासक, सोमप्रभ सूरि के कुमारपाल प्रतिबोध,

जिनपद्मसूरि के थूलिभद्रफागु, विनयचन्द्रसूरि के नेमिनाथचटपड आदि प्रथों में अत्यंत उत्कृष्ट रूप में नायिकाओं के विरह और मिलन का चित्रण, प्रकृति को दृष्टि में रखकर किया गया है। इनमें से कुछ प्रकृति वर्णन तो अत्यंत उत्कृष्ट हुए हैं। जैसे थूलिभद्रफागु में पावस का यह नाद सौंदर्ययुक्त वर्णन—

झिरमिर झिरमिर झिरमिर ए मेहा वरिसंति ।

खलहल खलहल खलहल ए बादला दहति ॥

झब झब झब झब ये वीजुलिय झबक्कह ।

थरहर थरहर थरहर ए विरहिणि मणु कंभइ ॥

महुर गंभीर सरेसा मेह जिमि जिमि गाजते ।

पंचबाण निय-कुसुम-बाण तिम तिम सांजते ॥

जिमि जिमि केतकि महमहति परिमल विहसावइ ।

तिम तिम कामिय चरण लगि निय रमणि मनावइ ॥

सीयल कोमल सुरहि वाय जिम-जिम वायते

माण मडफ्फर माणणिय तिम तिम नाचन्ते ॥

जिम जिम झरिय मेह गयणगणिमिलिआ

तिम तिम कामीतण नयन नीरहि झलहलिया ॥<sup>१</sup>

प्रबंधों में भी प्रकृति का आलबन रूप में चित्रण बहुत कम मिलता है। उद्दीपन रूप में भी दो प्रकार की पद्धतियाँ अपनाई गई हैं। पद्धतु वर्णन संस्कृत साहित्य से लिया गया है और वारहमासा लोक साहित्य से।<sup>२</sup> पद्धतु वर्णन प्रायः सभी चरित काव्यों में मिलता है। वारहमासा में आश्विन से आरंभ करके आपाद तक एक एक मास की विशिष्ट प्रकृति का विरहिणी की अवस्था पर प्रभाव दिखलाया जाता है। हिंदी साहित्य में स्पष्ट रूप से पद्धतु-वर्णन की प्रणाली शिथिल पढ़ने लगी और वारहमासा वर्णन जोर पकड़ने लगा। हिंदी में यह वारहमासा वर्णन दोनों काव्यप्रणालियों (प्रबंध और मुक्तक) में गृहीत हुआ। हिंदी में सर्वप्रथम वारहमासा मैथिल कवि विद्या-

१—थूलिभद्रफागु, पृ० ३८ ३९

२—डा० श्रीकृष्णलाल, वारहमासा, जर्नल आफ दि बनारस हिंदू यूनिवर्सिटी, खंड २।

पति का मिलता है जिन्होंने विरहोद्दीपनरूपा प्रकृति को आपाद से आरंभ करके ज्येष्ठ में समाप्त किया है अंत में इन्होंने लिखा है ।

रूपनरायन पूरथु आस ।

भनइ विद्यापति बारहमास ॥<sup>१</sup>

इस बारहमासे में सबसे अधिक विचारणीय है इसकी स्वाभाविक स्थान विशेष की प्रकृति की पहचान । प्रबंधों में पद्मावत का नागमती विरह वर्णन बारहमासा वर्णन का एक सुंदर उदाहरण है । मुक्तक के क्षेत्र में विद्यापति के बाद रीतिकालीन कवियों ने बारहमासे का वर्णन करने का प्रयत्न किया । कहा जाता है कि रीतिकाल के पूर्व कवीर और तुलसी ने ज्ञान को आश्रय करके 'बारामासी' रचनाएँ कीं । जो भी हो बारहमासा ज्ञान और वैराग्य वहन का भी साधन बनकर साहित्य में अपना ऐतिहासिक विकास सूचित करने को सुरक्षित है । इसके बाद केशवदास ने अपनी 'कविप्रिया' में पद्मस्तुवर्णन और बारहमासा वर्णन दोनों का चित्रण किया । सेनापति ने अपने 'कवित्त रत्नाकर' में इन दोनों शैलियों का समन्वय कर दिया है । उन्होंने एक ऋतु का अलग और उसके दो मासों का अलग अलग वर्णन किया है । इन सबमें लक्ष्य करने की बात यह है कि पद्मस्तु वर्णन में सर्वत्र परंपाररूढ़ वस्तुओं का ही उल्लेख हुआ है तो बारहमासों में यथार्थ नूतन वस्तुओं का । रीतिकाल के अन्यान्य मुक्तक सतसईयों में भी इस पद्धति को अपनाया गया पर क्रमपूर्ण निर्वाह केवल विक्रम सतसई को छोड़कर कहीं नहीं मिलता ।

निष्कर्ष यह है कि मुक्तक रूप में ऋतुवर्णन अपभ्रंश के हेमचद्रविरचित छंदोनुशासन तथा दो एक और ग्रंथों को छोड़कर अधिक नहीं मिलता । हिंदी प्रबंध काव्यों में इन पद्मस्तुओं की परंपरा उत्तरोत्तर क्षीण होती चली गई । अपभ्रंशमुक्तक काव्यों में बारहमासा वर्णन की दूसरी प्रणाली नहीं मिलती । अतएव हिंदी मुक्तक काव्यों में प्राप्त बारहमासा वर्णन प्रणाली अधिक संभव है अपभ्रंश चरित काव्यों से ली गई हो । इस प्रसंग में विनयचंद्र सूरि कृत 'नेमिनाथ चउपई' का उल्लेख किया जा सकता है जो है तो चरित काव्य पर जिसमें बारहमासा वर्णन का उपयोग हुआ है । प्राप्त साहित्य में यह संभवतः प्रथम बारहमासा वर्णन है ।

हिंदी रीतिकाल में अधिकांश मुक्तकों की ही रचना हुई। इसलिये काव्यशास्त्र पंडित कवियों ने प्रबंधों में आई हुई सारी अन्य मुक्तकोपयोगी काव्यरूढ़ियों को भी मुक्तक-काव्य रचना में ही अंतर्भुक्त कर लिया होगा, यह विशेष संभव है। लेकिन इस बात की संभावना कम नहीं है कि अपभ्रंश मुक्तकों में भी ऋतुवर्णन करनेवाले मुक्तक लिखे गए हों, पर वे अभी तक लुप्त हों। अंतिम रूप से निश्चय तो संपूर्ण सामग्री के प्राप्त होने पर ही हो सकेगा।

+

+

+

इस संपूर्ण विवेचन में विशेष रूप से उस धारा पर ध्यान रखा गया है जो अपभ्रंश काव्य से निरवच्छिन्न रूप से विकसित होती हुई चली आ रही थी। यह धारा मूलतः भारतीय रही।<sup>१</sup> इस धारा

रीतिकालीन हिंदी के मूलतः उपजीव्य प्राकृत की गाथा सप्तशती, मुक्तक काव्य की रीति-संस्कृत के अमरुशतक, आर्या सप्तशती, प्राकृत मुक्त स्वच्छद काव्य व्याकरण के दोहे आदि ही थे। यद्यपि रीतिकाल में धारा के मूल स्रोत आकर यह धारा जो कभी लोक तत्वों से संपृक्त थी अभिजात तत्वों से संयुक्त हो गई और इस प्रकार रीतिबद्ध कही जाने लगी। लेकिन रीतिकाल में जितना महत्व रीतिबद्ध धारा का है उतना ही रीतिमुक्त धारा का भी। वनानंद के काव्य निर्माण के कारण रीतिमुक्त स्वच्छद काव्यधारा हिंदी काव्येतिहास को अत्यंत महत्वपूर्ण धारा हो गई। वैसे रसखान, आलम, शेख, बोधा आदि का काव्य सृजन भी कम महत्वपूर्ण नहीं।

रीतिमुक्त स्वच्छद काव्यधारा के मूल स्रोत नितांत अभासी ही नहीं हैं। अवश्य ही उसकी वेदना विवृति और प्रेम की पीर का अनुभव क्रमशः

१—‘हमारे साहित्य में रीतिकाल की जो रूढ़ियाँ हैं वे किसी और देश की नहीं; उनका विकास इसी देश के साहित्य के भीतर संस्कृत में हुआ है। संस्कृत काव्य और उसी के अनुकरण पर रचित प्राकृत-अपभ्रंश काव्य भी हमारा ही पुराना काव्य है + + +। एक ही देश और एक ही जाति में आविर्भूत होने के कारण दोनों में कोई मौलिक प्रार्थक्य नहीं है।’ यहाँ रीतिकाल से आचार्य शुक्ल का तात्पर्य रीतिबद्ध काव्य से ही है।

हिंदी साहित्य का इतिहास पृ० ६०३

फारसी काव्यरुद्धि और सूफी काव्य चेतना से अनुप्राणित है फिर भी उसका संपूर्ण स्वरूप अधिकांश में भारतीय है ।

यदि हम कथित स्वच्छंद काव्यधारा के संपूर्ण काव्यनिर्माण का सूक्ष्म ढंग से अनुशीलन करें तो पता चलेगा कि उसका भी उपजीव्य कृष्ण प्रेम ही है । यह कृष्ण की प्रेम साधना इन स्वच्छंद कवियों भक्तिकालीन कृष्ण- को भक्तिकालीन कृष्ण भक्तों की भक्ति साधना से भक्ति का प्रभाव ही मिली । अवश्य ही इनके काव्य का मूल स्वर अखंड विरहानुभव, प्रिय की कठोरता का अनुकथन, वेदना विवृति फारसी और सूफी काव्य सृजन से प्रभावित है किंतु उन्होंने सूफियों की तरह प्रेमव्यंजना के लिये निर्गुण और निराकार ब्रह्म का आश्रय न लेकर सगुण श्रीकृष्ण का आश्रय लिया । श्रीकृष्ण के प्रेम का मार्ग चुनने का एक कारण यह भी था कि वे इन स्वच्छंद कवियों की भाववृत्ति के अधिक निकट थे । न केवल उनका ब्रज में गोपिकाओं के सान्निध्य में व्यतीत जीवन बल्कि उनका सूरदास आदि के द्वारा वर्णित जीवन भी अत्यंत स्वच्छंद और प्रेमाप्लुत था । स्वच्छंद कवियों ने कृष्णभक्ति को मनोनुकूल पाकर अपना लिया । किंतु उन्होंने उस भक्तिसाधना में से प्रेमसाधना का ही ग्रहण किया । क्योंकि वे प्रकृत्या प्रभावुक प्रेमी थे । इसका एक सबसे बड़ा कारण यह था कि यह सभी अपने व्यक्तिगत जीवन में किसी न किसी ऐसी प्रेमिका से प्रेम करते थे जो अंततः इनकी नहीं हुई पर जिसकी स्मृति को ये कृष्ण प्रेम में डुबाकर भी नहीं भुला सके । घनानंद के विषय में सुजान नामक वेद्यों के प्रति प्रेम प्रसिद्ध है । अपने संपूर्ण काव्य सृजन में घनानंद सुजान, जान, जानराय नाम को नहीं भुला सके उसे कृष्ण नाम से मिला दिया । भक्तिकालीन सूर आदि ने कृष्ण भक्ति से ही आरंभ किया और उनकी साधना का अवसान भी इसी में हुआ किंतु घनानंद आदि ने लौकिक प्रेम से आरंभ किया और उसकी चेतना अपनी आध्यात्मिक प्रेम साधना में भी नहीं हटा सके । कृष्ण भक्तों की भक्ति भावना परिमित और सांप्रदायिकता स्वीकार करके चलती थी किंतु घनानंद की प्रेम भावना अपरिमित व्यापक औदार्य और सूफियों की तरह प्रेमानुभव स्वीकार करके आगे बढ़ती है । इस प्रकार स्पष्ट है कि कृष्ण प्रेम को स्वच्छंद कवियों ने अपनी प्रेमव्यंजना के लिये साधन

प्रेम तत्व की उपलब्धि असंभव है। हम देखेंगे कि सूफी प्रेम पद्धति की यह सारी विशेषताएँ रीतिमुक्त स्वच्छंद काव्य में गृहीत हुई हैं।

प्रेम सिद्धि के लिये वियोग की जैसी अनिवार्यता सूफी कवि ने बतलाई है, प्रेम मधु की दुःख पुष्प के भीतर ही जो अवस्थिति उसने मानी है वह रीतिमुक्त काव्य में भी अव्याहत भाव से गृहीत हुई है। इसी को रीतिमुक्त कवि कहता है—‘यह कैसे सँजोग न जानि परै जु वियोग न क्यों हूँ बिछोहत है।’ प्रेम की पीर को इन्होंने ज्यों का त्यों स्वीकृत किया है—

समुझै कविता घनश्रानद की हिय आँखिन प्रेम की पीर तकी ॥

—घनानंद कवित्त

जिस प्रकार सूफीकाव्य का प्रतिपाद्य विषय प्रेम की पीर है उसी प्रकार रीतिमुक्त कवि का प्रतिपाद्य विषय भी प्रेम की पीर है। दोनों में जो बड़ा अंतर उपस्थित हो जाता है वह यह कि जब कि सूफी कवि अपनी सांप्रदायिक भावना के अनुसार निर्गुण ब्रह्म को स्वीकार करता है तो रीतिमुक्त कवि सगुण श्रीकृष्ण को।

सूफी काव्य ने रीतिमुक्त कवि को एक रूप में और प्रभावित किया। उसने रीतिमुक्त काव्य को कहीं कहीं रहस्यात्मक अर्थ भी दे दिया। यह रहस्यात्मक अर्थ रीतिमुक्त काव्य में उस सीमा तक नहीं है जिस सीमा तक सूफी काव्य में। इसका भी कारण यही है कि सूफी काव्य ने निर्गुण को ग्रहण किया और रीतिमुक्त काव्य ने सगुण को। रीतिमुक्त काव्य में जो यह थोड़ी रहस्यात्मकता प्राप्त भी होती है उसका कारण उस काव्य की गहनता और अत्यधिक अंतर्मुखता ही है।

जैसा कि कहा जा चुका है रीतिमुक्त कवियों को वेदना विवृत्ति फारसी काव्य पद्धति से मिली। प्रेम को पराकाष्ठा पर पहुँचाने के लिये फारसी काव्य में एकांगी या विषय प्रेम की अवतारणा होती

फारसी काव्य थी। फारसी काव्य प्रिय को नितात उदासीन पद्धति का प्रभाव दिखाता है और प्रेम करनेवाले को उसके पीछे मरण तक को स्वीकार करनेवाला। प्रिय की

कठोरता और प्रेमिक की प्रियोन्मुख विद्वलता की व्यञ्जना फारसी काव्य का मुख्य स्वर है। आज भी उर्दू कविता उस स्वर की स्मृति टिलाती है। किंतु भारतीय काव्य पद्धति यह नहीं है। प्राचीन भारतीय संस्कृत काव्यों

और नाटकों में विद्युद् रूप से सम प्रेम की प्रतिष्ठा हुई है। सम प्रेम में उभय पक्षों में प्रेमोद्भव और दोनों के द्वारा प्रेम का निर्वाह होता है। आदि कवि वाल्मीकि ने रामायण में राम और सीता का, कालिदास ने शकुंतला में दुष्यंत और शकुंतला का, बाण कवि ने अपनी कादंबरी में कपिजल और कादंबरी का, श्री हर्ष ने अपने 'नैषधचरित' में नल और दमयंती का प्रेम समप्रेम विधान के अनुरूप ही रखा है। प्राकृत व्याकरण के राधा कृष्ण संबंधी दोनों अपभ्रंश दोहों में भी समप्रेम का ही विधान है। हम इसी अध्याय में पीछे दिखा आए हैं कि विद्यापति में राधाकृष्ण का प्रेम भी सम है। जितनी राधा तत्परता और बेचैनी दिखाती हैं उतनी ही श्रीकृष्ण भी। इसके बाद सूरदास में विषम प्रेम का आरंभ होता दिखलाई पड़ता है। रामभक्ति शाखा में अवश्य ही तुलसीदास ने राम और सीता का प्रेम सम दिखलाया किंतु कृष्णभक्ति शाखा में प्रेम उत्तरोत्तर विषमता मूलक तत्वों से युक्त होता गया। सूरदास में तो कृष्ण राधा के प्रति कुछ उत्तर-दायी और उनके वियोग में कुछ बेचैन दिखलाई पड़ते हैं यद्यपि उनका बहुनायकत्व वहाँ पूर्णतः प्रतिष्ठित हो गया है। इस योजना के कारण सूरदास ने विषमता को कुछ बचा लिया है। राधाकृष्ण को लेकर होनेवाली परवर्ती काव्य रचना में राधा अर्थात् नायिका का विचार प्रबल होता गया और पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र के अनुसार 'नायक का पक्ष दबने लगा।'<sup>१</sup> रीतिकालीन रचनाओं में यह वैषम्य योजना बढ़ती गई। सारा प्रेमचक्र नायिकाओं के ही चारों ओर घूमने लगा। नायक कुछ तटस्थ सा, कुछ निर्वीर्य सा, कुछ हृदयहीन सा, कुछ व्यभिचारी सा दबा घुटा पृष्ठभूमि में रहने लगा। रीतिकाव्य में संयोग पक्ष को ही विशेष महत्व मिला और वियोग में 'शास्त्र स्थिति संपादन' तथा कल्पना की उद्धान ही अभीष्ट रह गई इसलिये उसमें वहिर्भूति की प्रधानता हो गई। फारसी काव्य के विषम प्रेम पद्धति में भी एक प्रकार की आंतरिकता परिलक्षित होती है लेकिन रीतिवद्ध काव्य युग परिवेश के प्रभाव के कारण इस आंतरिकता का अंश-मात्र ही पा सका। यह आंतरिकता और वैषम्य मूलक प्रेम की यह कसक और तड़प सीधे स्वच्छंद कवियों को प्राप्त हुई। रीतिवद्ध कवियों में विषमता-मूलक प्रेम बौद्धिक स्तर पर योजित था इसलिये वह आनुभूतिक नहीं था,



स्वच्छंद कवियों में यह हार्दिक स्तर पर (चाह के रंग में भीजो हियो रहे) योजित था इसलिये यह आनुभूतिक महत्व पा गया ।

एक बात ऊपर उठाई गयी है कि सूर आदि में भी विषमता मूलक प्रेम तत्त्वों का सकेत मिलने लगता है । स्वाभाविक प्रश्न है कि यह भी क्या सूफी प्रभाव है अथवा अन्य कोई भारतीय प्रभाव ही है ? हम देखते हैं कि श्रीमद्भागवत में प्रेम में वैषम्य की विवृति मिल जाती है किंतु यही विवृति मध्यभारत में नहीं मिलती । निश्चय ही 'भागवत' पर सूफी प्रभाव नहीं पड़ सकता अतएव इसका उत्तर हमें भक्ति के दार्शनिक ऊहापोह में ही मिलेगा । भक्त की प्रेमलीनता और भगवान के प्रति विरह की कल्पना में ही प्रेमलक्षणा भक्ति का विस्तार हुआ । 'ब्रह्मकी ओर आत्मा के आकर्षित होने के आदर्श के कारण'<sup>१</sup> ही यह वैषम्य योजना संभव हुई । प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र का यह विश्लेषण सर्वथा सत्य है कि 'प्रेम का वैषम्य और भक्ति की विषमता में अंतर है । प्रेम में प्रिय पक्ष में निष्ठुरता, कठोरता, क्रूरता आदि का आरोप होता है पर भक्ति में नहीं' ।<sup>२</sup> इस प्रकार निष्कर्ष यह कि रीतिमुक्त स्वच्छंद कविता में वैषम्य मूलक प्रेम कृष्णभक्ति से न आकर के फारसी काव्य से आया है । मिश्रजी का यह कथन समीचीन है कि 'लौकिक पक्ष में इनका विरह निवेदन फारसी काव्य की वेदना की विवृति से प्रभावित है और अलौकिक पक्ष में सूफियों की प्रेम पीर से' ।<sup>३</sup>

तुलसीदास ने अपनी 'सेव्य सेवक भावमूलक रामभक्ति का आदर्श चातक प्रीति के समानांतर प्रतिष्ठित किया है । तुलसी की चातक प्रीति उन्होंने चातक के इष्ट बादल को अनेक रूपों में और काव्यबद्ध किया है । उसे कहीं भगवान की तरह रीतिमुक्त प्रेम साधना करुणालु, उदार, कृपानिधि रूप में प्रदर्शित किया है तो कहीं उसकी कठोरता की व्यजना भी की है ।

उपल वरपि गरजत तरजि, द्वारत कुलिस कठोर ।

चित्तव की चातक मेघ, तजि, कधहुँ दूसरी ओर ॥

१—विहारी—पृ० ३६ ।

२—वही—पृ० ३६ ।

३—वही—पृ० ४४ ।

रटत रटत रसना लटो तृषा सूखि गे अंग ।

तुलसी चातक प्रेम को नित नूतन रचि रंग ॥

( दोहावली )

कठोरता की व्यंजना प्रेमी हृदय की 'उच्चता और दृढ़ता' के ज्ञापन के एलिये किया गया है । यहाँ यह विचारणीय है कि क्या स्वच्छंद कवि तुलसीदास की चातक प्रीति के कम से कम उस अंश से प्रभावित हुए जिसमें उन्होंने वादल की कठोरता व्यंजित की है ? इसका उत्तर यह है कि मूल प्रभाव तो स्वच्छंद कवियों ने फारसी काव्यधारा से ही ग्रहण किया किंतु संभव है कि आंशिक प्रभाव उन्होंने इस प्रवृत्ति से भी ग्रहण की हो । यहाँ एक बात की ओर संकेत करना उचित होगा कि हम तुलसीदास की चातक प्रीति को विशेष रूप से ले रहे हैं वैसे हमारा मतलब चातक को लेकर लिखे गए समूचे प्रेम व्यंजक साहित्य से है । यहाँ यह भी दुहरा देना आवश्यक है कि रीतिमुक्त कवि केवल फारसी काव्य साधना से ही नहीं प्रभावित था वह प्रवृत्त्यानुकूल भारतीय काव्य साधना के विभिन्न धाराओं से भी प्रभावित था । बल्कि यह धाराएँ तो उसके रक्त में ही थीं ।

रीतिमुक्त कवि के काव्य और रीतिबद्ध कवि के काव्य में काफी अंतर था किंतु कुछ ऊपरी समानताएँ भी थीं । सबसे पहली समानता तो यह थी कि दोनों का प्रस्थान भेद लगभग एक ही था—दोनों रीतिबद्ध काव्य और प्रेममार्गी थे और दोनों ही भक्तिमार्गी नहीं थिये रीतिमुक्त काव्य वैसे दोनों के उपजीव्य राधा कृष्ण थे । यद्यपि दोनों में प्रस्थान बिंदु की एकता थी किंतु काव्य सृजन के स्वरूप और स्वभाव में एकदम अंतर था । रीतिबद्ध काव्य नितान्त बहिर्वृत्ति-मूलक, शरीरपरक और शास्त्रबद्ध था तथा रीतिमुक्त काव्य संपूर्णतः अंतर्वृत्ति-मूलक, मानस परक और शास्त्रमुक्त था । हम इन अंतरों पर किंचित् विस्तार से आगे विचार करेंगे । दोनों धाराओं में दूसरी समानता छद् की थी । दोनों शाखाओं में दोहा कवित्त सदैव गृहीत हुए । रीतिमुक्त कवि ने जिस प्रकार पदगीतकार कृष्णभक्तों से प्रभाव ग्रहण किया उनकी स्वच्छंद आंतरिकता वही उसी प्रकार उन्होंने भक्तों का पद काव्यरूप नहीं अपनाया । यह इस ज्ञात का भी प्रमाण है कि वे प्रेम कवि ही थे भक्ति कवि नहीं ।

दोनों में अनेक विभिन्नताएँ थीं ।

[ १ ] रीतिबद्ध कवियों का प्रेमवर्णन बाह्यपक्ष प्रधान था। वे नायिकाओं की भेदावली, नखशिख, समोगप्रकार, समोगचिह्न, सकेतस्थल, ईर्ष्याकलह, लघुमध्यमगुरुमान आदि के ही वर्णन में अपने कविकर्म की हतिश्री मान लेते थे । प्रकृतिवर्णन की एकाध रेखा यदि कहीं आ भी गई है तो उद्दीपनचित्रण के ही रूप में । यही उनकी सारी वर्य्य सामग्री थी । स्पष्ट है कि इसमें एक तो नारी शरीर की शोभा ( मन की रमणीयता नहीं ) दूसरे हुनारी शरीर से संबंध की उक्तियाँ ही मुख्य हैं । यही बाह्यपक्ष प्रधानता ( आब्जेक्टिविटी ) थी । दूसरा तथ्य यह है कि उपरिलिखित सपूर्ण वस्तु शास्त्रकथित है । शास्त्र से मुक्त होकर आंतरिक उद्देलन के अनेक स्तरों को प्रत्यक्ष करनेवाला कवि रीतिकाव्य में नहीं हुआ ।

दूसरी ओर रीतिमुक्त कवि का प्रेमवर्णन अंतर्पक्षप्रधान था । वे रीति के सभी बंधनों से मुक्त थे । उनके काव्य की प्रेरक शक्ति थी उनकी अंतर्धृति । इसी कारण उनकी कविता में अतर्मुखता ( सब्जेक्टिविटी ) प्रधान हुई और इसीलिये वे शास्त्रबद्ध ( क्लासिकल ) की अपेक्षा स्वच्छंद ( रोमैंटिक ) अधिक हुए । उन्होंने प्रेम का मानसपरक रूप उपस्थित किया । इनकी सारी कविता आंतरिकता से भरी हुई है ।

[ २ ] रीतिबद्ध कवियों की कविता आयाससिद्ध कविता थी इसीलिए वह बौद्धिक स्तर पर योजित होती थी । वे सावधान कलाकार ( काशस आर्टिस्ट ) की कोटि में आते हैं । इसीलिये उनके द्वारा वर्णित प्रेम जागतिक चातुर्य और वक्रता से पूर्ण है जब कि रीतिमुक्त कवि का काव्य इस प्रकार के बुद्धि व्यायाम से दूर है । उनकी कविता उनकी आंतरिक वेदना की अभिव्यक्ति होती थी । वे कविता बनाते नहीं थे बल्कि कविता स्वयं बनकर उनके व्यक्तित्व की निर्दिष्ट कर देती थी—

तीछन ईछन वान बखान सो पैनी दसान ले सान चढ़ावत ।  
प्राननि प्यारे भरे अति पानिप मायल घायल चोप चढ़ावत ॥  
हैं घनग्रानद छावत भावत जान सजीवन ओर तैं आवत ।  
लोग है लागि कवित्त बनावत मोहिं तौ मेरे कवित्त बनावत ॥

[ ३ ] रीतिबद्ध कवियों ने जिस प्रकार साहित्य में शास्त्र को कसकर पकड़ा उसी प्रकार सामाजिक मर्यादा को । यद्यपि राधाकृष्ण के बहाने उन्होंने

जितने क्षयिष्णु, ऐहिक और अस्वस्थ शृंगार को प्रश्रय दिया उतना और किसी ने नहीं। यही कारण है कि रीतिबद्ध काव्य में संकेतस्थलों की भरमार है, राधाकृष्ण की दुहाई देकर विपरीत रति और अनेक प्रकार के कोकशास्त्रीय विधानों को छूट है, अनेक प्रकार की गोपन विधियाँ हैं, दूतियों और सखियों की दौड़ धूप है, नायक और नायिकाओं की इशारेबाजी है। रीतिमुक्त कवि के लिये यह सारी लुकाछिपी अनावश्यक थी। वह सामाजिक मर्यादा का न तो गुलाम था न तो उसने उसकी कभी परवाह की। वह अपनी उमंग का अवश्य गुलाम था और उसी के निर्देश पर वह रचनाप्रवाह में बहता था।

[ ४ ] ऊहात्मक प्रयोगों में भी दोनों प्रकार के कवियों में पर्याप्त अंतर था। इन प्रयोगों की आचार्य शुक्ल ने दो कोटियाँ निर्धारित की हैं।

१—संवेदना रूप में ऊहा-प्रयोग

२—परिमाण निर्देश रूप में ऊहा प्रयोग<sup>१</sup>

जायसी काव्य में आचार्य शुक्ल के अनुसार अधिकांश ऊहा-प्रयोग संवेदनारूप में हुआ है। उन्हीं के अनुसार विहारी आदि रीति कवियों में यह प्रायः ही परिमाण निर्देश के रूप में हुआ है। स्वच्छंद रीतिमुक्त काव्य के अत्युक्ति मूलक कथनों और ऊहाप्रयोगों की समीक्षा करने पर ज्ञात होता है कि यहाँ भी ऊहाप्रयोग संवेदना और स्वानुभूति निरूपक के रूप में ही है परिमाण निर्देशक के रूप में नहीं। हम दो उदाहरण लेकर बात को स्पष्ट कर सकते हैं—

पत्रा ही तिथि पाइए वा घर के चहुँ पास ।

नित प्रति पून्योई रहत आनन ओप उजास ॥

— विहारी

यहाँ स्पष्ट ही मुख-प्रकाश को चंद्रमा की समकक्षता देकर ही नहीं संतुष्ट हुआ गया है बल्कि उसकी मात्रा का अनुमान करने के लिये पत्रा तक आकर संपूर्ण काव्योक्ति को उपहासास्पद कोटि तक पहुँचाया गया है। घनानंद से भी एक अत्युक्ति मूलक और ऊहात्मक कथन लिया जा रहा है—

त्रिकल विपाद भरे ताही की तरफ तकि

दामिनि हूँ लहकि वहकि यों जर्यौ करै ।

जीवन-आधार-पन-पूरित पुकारनि सों  
 आरत पपीहा नित कूकनि कर्यौ करै ॥  
 अधिर उदेग गति देखि कै अनँदघन  
 पौन विडर्यौ सो बनबीयिन रर्यौ करै ।  
 वूँदै न परति मेरे जान पूजानप्यारी । तेरे  
 बिरही कों हेरि मेघ आँसुनि मर्यौ करै ।

केवल एक बार इस कवित्त का पाठ करने से पाठक के मन में काव्योत्कर्ष और व्यापक संवेदना का स्रोत फूट पड़ता है । व्यापक प्रकृति अनेक प्रकार से वियोगी के प्रति सहानुभूति प्रकट कर रही है । साधारण शास्त्र विचार की दृष्टि से ये अस्युक्तियाँ और ऊहापूँ हो सकती हैं पर काव्योत्कर्ष विचार की दृष्टि से यह संवेदनाप्रसार और वेदनाविवृत्ति की अद्भुत कविता है ।

वास्तविकता यह है कि संपूर्ण रीतिबद्ध कवि अपने काव्यसृजन में अनुदात्त हो गया है क्योंकि उसने अनुदात्त प्रेम को ही अपनी काव्यवस्तु स्वीकार किया था किंतु संपूर्ण रीतिमुक्त कवि ने अपने काव्य सृजन में उदात्त प्रेम को प्रतिष्ठित किया था । एक के अनुदात्त और दूसरे के उदात्त होने का यही रहस्य है ।

[ ५ ] एक और अंतर पहले ही लक्षित किया गया है कि रीतिबद्ध कवि राधाकृष्ण प्रेम का उपयोग ढाल के रूप में करता था और इन नामों की आड़ में वह अपनी और अपने आश्रयदाताओं की विलास-वासना को तृप्त करता था । यह भी कहा गया है कि रीतिमुक्त कवि ने कृष्ण को अपनी लौकिक तड़प और हृद्गत वेदना को निवेदित करने के लिये माध्यम माना था अवश्य ही यह कभी कभी केंद्र भी हो जाते थे क्योंकि विषयानंद ही ब्रह्मानंद की परिणति पाता है—

आनंद अनुभव होत नहिं विना प्रेम जग जान ।  
 कै वह विषयानंद कै ब्रह्मानंद बखान ॥

—रसखानि

घनानंद तो अपने जागतिक प्रेम को उसी व्यापक प्रेम का अंशमात्र—  
 समझते थे—

प्रेम को महोदधि अपा हेरि कै  
 विचार बापुरो हहरि वार ही तैं फिरि आयौ है ।  
 ताही एकरस है विवस अवगाहैं दोऊ  
 नेही हरि-राधा जिन्हैं देखि सरसायौ है ।  
 ताकी कोऊ तरल तरंग संग छूट्यो कम  
 पूरि लोक लोकनि उमगि उफनायो है ।  
 सोई घनश्रानंद सुजान लागि हेत होत  
 ऐसैं मथि मन पै सरूप ठहरायौ है ॥

इस प्रकार दोनों धाराओं के कवियों में राधा कृष्ण के ग्रहण को लेकर भी बड़ा अंतर था ।

रीतिमुक्त काव्य के मूलत्वोत्तर, रीतिबद्ध और रीतिमुक्त काव्य के साम्या-  
 साम्य का विचार करते हुए रीतिमुक्त स्वच्छंद काव्य का स्वरूप भी अनावृत  
 होता गया है । यहाँ पर तात्त्विक और संक्षिप्त रूप  
 रीतिमुक्त स्वच्छंद में उसके स्वरूप के आधारभूत तथ्यों पर प्रकाश  
 काव्य का स्वरूप डालना उद्देश्य है । रीतिमुक्त काव्य के श्रेष्ठतम कवि  
 घनानंद के काव्य मीमांसक ब्रजनाथ ने कुछ छंद  
 लिखे हैं जिनमें इस काव्य की आधारभूत विशेषताओं पर अच्छा प्रकाश  
 पड़ता है:—

नेही महा, ब्रजभाषा प्रवीन औ सुंदरतानि के भेद को जानै ।  
 योग वियोग की रीति में कोविद, भावना भेद स्वरूप को ठानै ।  
 चाह के रंग में भीज्यो हियो बिछुरे मिले प्रीतम साँति न मानै ।  
 भाषा प्रवीन सुछंद सदा रहै सो घन जू के कवित्त बखानै ॥

इस सबैये में निम्न तत्त्वों का संकेत हुआ है—

कवि या आस्वादयिता—

(१) महान् प्रेमी ( नेहीमहा ) हो —

उसे संयोग और वियोग की अनेक प्रेमदशाओं का अनुभावक  
 होना चाहिए ( जोग वियोग की रीति में कोविद ) । साथ ही उसके  
 हृदय में मिलन और विरह दोनों स्थितियों में प्रेमगत आकुलता बनी

रहनी चाहिए ( चाह के रंग में भीज्यौ हियौ बिछुरें मिलें प्रीतम साति न मानै ) ।

(२) भाषा प्रवीण रहे ( भाषा प्रवीन )—

सामान्य रूप से उसे शब्द की विविध शक्तियों और सूक्ष्म भगि-  
माश्रों का ज्ञान होना चाहिए, विविध भावों के अनुरूप विविध उपयुक्त  
शब्दों के सचयन का विवेक होना चाहिए और विशेषतः ब्रजभाषा की  
मार्मिकता का ज्ञाता होना चाहिए ( ब्रजभाषा प्रवीन ) ।

(३) काव्यगत सौंदर्यबोध की अनेक भगिमाश्रों का विधायक हो ( सुंदरतानि  
के भेद ) ।

अलंकार, गुण, चक्रोक्ति, रीति, शब्दशक्ति, ध्वनि, चित्रण-कला  
सब की बारीकियों से परिचय हो । ब्रजलोक में प्रचलित लोकोक्तियों के  
सौंदर्य का जानकार हो । एक शब्द में काव्यकला का पारखी हो ।

(४) भाव-भेदों और भावस्तरों का मार्मिक द्रष्टा हो ( भावना भेद स्वरूप )—

शृंगार की स्वच्छंद परिणति के अतर्गत आने वाले सभी भावों के  
आयामात्मक विस्तार और गांभीर्यगत अनेक स्तरों के अनुभव की  
योग्यता रखता हो ।

(५) प्रकृत्या स्वच्छद रहे ( सुच्छद सदा रहे )—

वह रीति के बधन का पक्षपाती न होकर स्वच्छंद काव्यसृजन,  
सहज भावाभिव्यंजन का पक्षधर हो । उसे स्वभावतः रोमैतिक होना  
चाहिए । उसे उस सावधान कलाकार ( काशस आर्टिस्ट ) की तरह  
कविता नहीं लिखना चाहिए जो 'लागि कवित्त' बनाता है बल्कि उस  
प्रातिभ कलाकार की तरह काव्य रचना करना चाहिए जो कहता है 'मोहिं  
तो मेरे कवित्त बनावत' ।

इस प्रकार यह पाँच विशेषताएँ अवश्य ही स्वच्छद शृंगारिक काव्य  
धारा के स्वरूप का निर्धारण कर देती हैं ।

जैसा कि स्वच्छद काव्यधारा के मूल स्रोतों का अध्ययन करते हुए बताया

जा चुका है स्वच्छंद काव्यधारा मोटे तौर पर भक्तिकालीन कृष्णभक्ति काव्य-धारा के सूफियों की प्रेम की पीर से प्रभावित होने  
स्वच्छंद काव्यधारा पर प्रवाहित हुई। वस्तुतः फारसी काव्यधारा का विकास का यह शुभ पक्ष ही स्वच्छंद कवियों के पल्ले पड़ा  
अशुभ पक्ष अर्थात् उसकी लौकिक रति की नग्नता और अतिरेक तो रीतिवद्ध कवियों के भाग में। इस प्रकार की स्वच्छंद वृत्ति का साक्षात्कार सबसे पहले रसखान में होता है। यद्यपि रसखान मूलतः भक्त कवि थे किंतु उनमें प्रेम की स्वच्छंद वृत्ति के भी दर्शन होते हैं। उनकी आकांक्षा थी :—

मोर पखा सिर ऊपर राखिहीं गुंज की माल गरे पहिरौंगी ।  
ओढ़ि पीतांबर लै लकुटी बन गोधन ग्वालिन संग फिरौंगी ॥  
भावतो सोई मेरो रसखान सो तेरे कहे सब स्वांग करौंगी ।  
या मुरली मुरलीधर की अधरान धरी अधरा न धरौंगी ॥

संवत् १७५० के आसपास आलम ने रीतिमुक्त होकर बड़ी सुंदर स्वच्छंद प्रेमपूर्ण रचनाएँ प्रस्तुत किया। उन्हें परिपाटी से कोई विशेष मतलब नहीं था। मतलब था तो प्रेम की पीर से आदोलित होनेवाले अपने हृदय से। शुक्ल जी के अनुसार 'प्रेम की पीर' या 'इश्क का दर्द' इनके एक एक वाक्य में भरा पाया जाता है। 'शृंगार की मादक उत्कियों से इनका काव्य भरा पड़ा है। जैसा कि सकेत किया जा चुका है रीतिमुक्त स्वच्छंद कवियों पर फारसी प्रेम की पीर का प्रभाव पड़ा, उनकी काव्य रुढ़ियों का असर पड़ा किंतु सभी स्वच्छंद कवि उनसे समान रूप से नहीं प्रभावित हुए। जब कि आलम और बोधा उसे भारतीयता के आवरण में ढँक नहीं सके तो घन आनंद और ठाकुर उसे भारतीयता के आवरण में इस प्रकार छिपा ले गए कि पता भी नहीं चलता। इस प्रकार आलम की कविता में 'फारसी की गैली के रस बाधक'<sup>१</sup> भाव भी यत्रतत्र प्राप्त होते हैं आलम के काव्य की विदग्धता का एक उदाहरण नीचे दिया जाता है—

१—हिंदी साहित्य का इतिहास, दसवाँ संस्करण, आचार्य रामचंद्र शुक्ल  
पृ० ३३०।

२—हिंदी साहित्य का इतिहास, दसवाँ संस्करण, आचार्य रामचंद्रशुक्ल  
पृ० ३३०।



जा थल कीने बिहार अनेकन ता थल काकरी बैठि चुन्यौकरैं ।  
जा रसना सों करी बहु बातन ता रसना सों चरित्र गुन्यौ करैं ॥  
आलम जौन से कुजन में करी केलि तहाँ अब सीस धुन्यौ करैं ।  
नैनन में जे सदा रहते तिनकी अब कान कहानी सुन्यौ करैं ॥

आचार्य शुक्ल के अनुसार 'प्रेम की तन्मयता की दृष्टि से आलम की गणना रसखान और घनानद की कोटि में होनी चाहिए ।'<sup>१</sup>

संवत् १७७५ से स० १७९६ के बीच घनानद ने इस रीतिमुक्त स्वच्छंद काव्यधारा को अत्यधिक बल प्रदान किया। इनका जीवन बड़ा ही दुःखमय था। रहते थे दिल्ली के मुहम्मदशाह के मीर मुशी के रूप में। सुजान नामक वेश्या से प्रेम करते थे। अनुश्रुति है कि इन्होंने मुहम्मद शाह की प्रार्थना पर गान न करके सुजान की प्रार्थना पर गाया। पीठ बादशाह की ओर थी मुख सुजान की ओर। बादशाह ने नगर निष्कासन की आज्ञा दी। घनानद ने सुजान से कहा 'साथ चलो'। आग्रह अस्वीकृत हुआ। अकेले वृद्धावन आकर भगवद् भजन करने लगे। इनका अंत भी बड़ा ही दुःखात है। नादिरशाह के निर्मम सैनिकों ने घनानद से धन माँगा—'जर जर जर'। घनानद ने उलटा करके रज की तीन मुट्ठी फेंक दी। इत्या व्यवसायियों ने घनानद का हाथ काट लिया। कहा जाता है कि घनानद ने अंत समय में रक्त से यह कवित्त लिखा—

बहुत दिनान की अवधि आसपास परे,  
खरे अरवरनि भरे हैं उठि जान को ।  
कहि कहि आवन छवीले मन भावन को  
गहि गहि राखति है दै दै सनमान को ॥  
भूठी वतियानि की पत्यानि तैं उदास हैं कै  
अव ना घिरत घनआनंद निदान को ।  
अधर लगे हैं आनि करके पयान प्रान  
चाहत चलन ये सदेसो लै सुजान को ॥

आचार्य शुक्ल के अनुसार 'प्रेममार्ग का ऐसा प्रवीण और धीर पथिक तथा जवादानी का ऐसा दावा रखनेवाला ब्रजभाषा का दूसरा कवि नहीं

---

<sup>१</sup>—हिंदी साहित्य का इतिहास, दशम संस्करण, ले० आचार्य रामचंद्र शुक्ल पृ० ३३० ।

हुआ ।<sup>१</sup> इस प्रकार घनानंद अद्वितीय कवि थे । इन्होंने अपनी रचनाओं में सर्वत्र सुज्ञान को संबोधित किया है जिसे शृंगार रस की वर्णनपरिधि में नायक के लिये और भक्तिभाव की भूमि पर कृष्ण भगवान के लिये स्वीकृत मानना चाहिए । इनकी कविता जैसा कि संकेत किया जा चुका है अंतर्वृत्ति निरूपक है । इन्होंने मुख्यतः वियोग शृंगार को ही लिया । प्रेम की गूढ़ अंतर्दशाओं की व्यंजना में इन्होंने शब्द शक्तियों पर असाधारण अधिकार दिखाया । विरोध वैचित्र्य, लाक्षणिक प्रयोग वैचित्र्य के अतिरिक्त घनानंद ने कहीं भी बाहरी उछलकूद का वर्णन नहीं किया है उन्होंने सर्वत्र आंतरिक भावों को ही दृष्टि में रखा है ।

घनानंद का भाषा पर 'अचूक अधिकार' था । 'भाषा मानो इनके हृदय के साथ जुड़कर ऐसी वशवर्तिनी हो गई थी कि ये उसे अपनी अनूठी भाव-भंगी के साथ साथ जिस रूप में चाहते थे उस रूप में मोढ़ सकते थे । इनके हृदय का योग पाकर भाषा को नूतन गतिविधि का अभ्यास हुआ और वह पहले से कहीं अधिक बलवती दिखलाई पड़ी ।'<sup>१</sup> घनानंद ने भाषा की व्यंजकता में अपनी प्रतिभा के बल पर वृद्धि की । घनानंद की कला की एक झलक निम्नलिखित कवित्त से कुछ मिलेगी—

आनाकानी आरसी निहारिवो करौगे कौलों,  
 कहा मो चकित दसा त्यों न दीठि डोलि है ?  
 मौन हूँ सो देखिहौ कितेक पन पालिहौ जू,  
 कूक भरी मूकता बुलाय आप बोलिहै ॥  
 जान घन आनंद यों मोहिं तुम्हें पैज परी  
 जानियैगो टेक टरे कौन धौं मलोलिहै ।  
 रुई दिष्ट रहौगे कहाँ लों बहरायबे को ?  
 कबहुँ तो मेरियै पुकार कान खोलिहै ॥

---

१—हिंदी साहित्य का इतिहास, दशम संस्करण, ले० आचार्य रामचंद्र शुक्ल पृ० ३३७ ।

२—हिंदी साहित्य का इतिहास, दशम संस्करण, आचार्य रामचंद्र शुक्ल, पृ० ३३६ ।

पन्ना दरबार के कवि बोधा ( काव्यकाल १८३०-१८६० स० तक ) ने भी घनानन्द की परंपरा को आगे बढ़ाया । बोधा ने भी किसी रीति ग्रंथ का प्रणयन न करके स्वच्छंद प्रेम कविता को ही लिखा प्रेम की पीर की अभिव्यजना इन्होंने बढ़े ही कौशल के साथ किया । जैसा कि पीछे कहा जा चुका है इनके ऊपर पारसी काव्य की प्रेम की पीर के अतिरिक्त 'नेजे' 'कटारी' 'कुरबान' आदि का भी अशुभ प्रभाव मिलता है किंतु वह बहुत थोड़ा है । प्रेम मार्ग का निरूपण करते हुए इन्होंने लिखा है—

अति खीन मृनाल के तारहु तें, तेहि ऊपर पाँव दै आवनो है ।  
सुई-वेह के द्वार सकै न तहाँ, परतीति को टाँदो लदावनो है ॥  
कवि बोधा, अपनी घनी नेजहुँ तें चढ़ि तापै न चित्त डरावनो है ।  
यह प्रेम को पंथ कराल महा तरवारि को धार पै धावनो है ॥

घनानंद की 'मौन मधि पुकार' की तरह ये भी कहते थे 'सहते ही बने कहते न बने मन ही मन पीर पिरैयो करै ।'

रीति मुक्त स्वच्छंद कवियों में जिन्होंने फारसी काव्यरूढ़ियों को भारतीयता के आवरण में लिया उनमें ठाकुर कवि का भी नाम लिया जा चुका है । ठाकुर कवि ( कविता काल स० १८५० से १८८० तक ) की कविता में सच्ची अनुभूतियों को बढ़ी ही मार्मिक भाषा में व्यक्त किया गया है । ठाकुर की भाषा की मार्मिकता का सबसे बड़ा साधन बुंदेलखड़ी और कुछ सर्वप्रचलित लोकोक्तियाँ हैं । ठाकुर कोरे प्रेम 'कवि ही नहीं थे बल्कि ये नीति तथा लोकन्याय के अन्य अनेक अंगों के बढ़े ही सूक्ष्म द्रष्टा थे । प्रत्यक्ष अनुभव सत्त्यों को ही काव्य का प्राण मानने के कारण ही यह लोक में प्रचलित उत्सवों और त्योहारों को भी तन्मयता से अपने काव्य की वस्तु बना सके । फाग, वसंत, होली, हिंडोरा आदि उत्सवों पर इन्होंने बड़ा सुंदर उक्ति-विधान किया है । ठाकुर कवि का विश्वास है कि—

वा निरमोहिन रूप की रासि जऊ उर हेतु न ठानति है है ।  
वारहि बार विलोकि घरी घरी सूरति तौ पहिचानति है है ॥  
ठाकुर या मन को परतीति है, जो पँ सनेह न मानति है है ।  
आवत है नित मेरे लिए इतनो तौ दिशेप कै जानति है है ॥

ठाकुर ने इस प्रकार की अनेकानेक प्रेमभावापन्न रचनाएँ की हैं ।

रीतिमुक्त स्वच्छंद काव्य धारा के यह सबसे अंतिम दृढ़ स्तंभ थे । इसके बाद आधुनिक काल के आरंभ में भारतेन्दु हरिश्चंद्र ने अवश्य ही रीतिकाल की रीतिमुक्त स्वच्छंद काव्यधारा के कुछ स्वरो को विशेष बल दिया । आधुनिक काव्यधारा की छायावादी और रहस्यवादी शाखा ने कम से कम स्वच्छंद काव्यधारा की स्वच्छंदता और लाक्षणिकता को अवश्य अपना लिया ।

---



## कला पक्ष का विकास

कलापक्ष के विकास में इतिहास की शक्तियाँ और समसामयिक परिवेश बहुत बड़ा महत्व रखते हैं। समसामयिक परिवेश कवि के कर्तव्य निश्चय में धनजाने बहुत बड़ा भाग लेता है। जब सामाजिक जीवन में किसी प्रकार की क्रांति चाहे वह राजनीतिक क्रांति हो, चाहे वह सामाजिक क्रांति हो चाहे वह आर्थिक क्रांति हो; प्रविष्ट होती है तो उसका सर्वाधिक आघात मनुष्य की भावतंत्रियों पर पड़ता है और विशेष प्रकार का काव्यस्वर भावावेगों के आधीन होकर निकलता है। लेकिन जब इतिहास संक्रांति की अवस्था को पार कर जाता है तब सामाजिक मनोदशा स्थिर होकर कलासाधना और सौंदर्यसाधना की ओर मुड़ती है। यह सौंदर्यसाधना भी दो प्रकार की ऐतिहासिक परिस्थितियों के अनुरूप दो प्रकार की हो जाती है। जब सौंदर्य साधना करनेवाली जाति की आत्ममर्यादा के प्रति जागरूकता बनी रहती है तब जो सौंदर्यसाधना होती है वह विलासिता को उत्तेजन न देकर समग्र जीवनदृष्टि को विकसित करती है। उदाहरण के लिये गुप्तकालीन काव्य को लिया जा सकता है। कालिदास की कविता इस तथ्य की सबसे दृढ़ घोषणा है। दूसरी ऐतिहासिक स्थिति वह होती है जिसमें कवि शांतिपूर्ण राज्याश्रय में रहता तो है किंतु जिसमें आत्ममर्यादा के प्रति जागरूकता की भावना समाप्त-प्राय हो जाती है। ऐसी अवस्था में जिसप्रकार राजन्यवर्ग सौंदर्यसाधना के नाम पर नारी शरीर की रूपशोभा को ही महत्व की वस्तु मानता है उसी प्रकार कवि भी काव्य शरीर की शोभा को ही सर्वाधिक ग्राह्य समझने लगता है। परिणामतः जब पहली स्थिति में सौंदर्यसाधना समग्र जीवन साधना और सांस्कृतिक उन्नयन की ओर मुड़ती है तब दूसरी स्थिति में खंड जीवनसाधना और सांस्कृतिक ह्रास की ओर मुड़ती है।

हमारे आलोच्यकाल के साहित्य की सर्जना संक्रांतिकाल में ही आरंभ होती है। भारतीय मध्ययुग के आरंभ में संपूर्ण उत्तर भारत में केंद्रीय शक्तियाँ विघटित हो गई थीं। छोटी छोटी शक्तियाँ केंद्रीय बनने की आकांक्षा



## कला पक्ष का विकास

कलापक्ष के विकास में इतिहास की शक्तियाँ और समसामयिक परिवेश बहुत बड़ा महत्व रखते हैं। समसामयिक परिवेश कवि के कर्तव्य निश्चय में अनजाने बहुत बड़ा भाग लेता है। जब सामाजिक जीवन में किसी प्रकार की क्रांति चाहे वह राजनीतिक क्रांति हो, चाहे वह सामाजिक क्रांति हो चाहे वह आर्थिक क्रांति हो; प्रविष्ट होती है तो उसका सर्वाधिक आघात मनुष्य की भावतन्त्रियों पर पड़ता है और विशेष प्रकार का काव्यस्वर भावावेगों के आधीन होकर निकलता है। लेकिन जब इतिहास संक्रांति की अवस्था को पार कर जाता है तब सामाजिक मनोदशा स्थिर होकर कलासाधना और सौंदर्यसाधना की ओर मुड़ती है। यह सौंदर्यसाधना भी दो प्रकार की ऐतिहासिक परिस्थितियों के अनुरूप दो प्रकार की हो जाती है। जब सौंदर्य साधना करनेवाली जाति की आत्ममर्यादा के प्रति जागरूकता बनी रहती है तब जो सौंदर्यसाधना होती है वह विलासिता को उत्तेजन न देकर समग्र जीवनदृष्टि को विकसित करती है। उदाहरण के लिये गुप्तकालीन काव्य को लिया जा सकता है। कालिदास की कविता इस तथ्य की सबसे दृढ़ घोषणा है। दूसरी ऐतिहासिक स्थिति वह होती है जिसमें कवि शांतिपूर्ण राज्याश्रय में रहता तो है किंतु जिसमें आत्ममर्यादा के प्रति जागरूकता की भावना समाप्त-प्राय हो जाती है। ऐसी अवस्था में जिसप्रकार राजन्यवर्ग सौंदर्यसाधना के नाम पर नारी शरीर की रूपशोभा को ही महत्व की वस्तु मानता है उसी प्रकार कवि भी काव्य शरीर की शोभा को ही सर्वाधिक ग्राह्य समझने लगता है। परिणामतः जब पहली स्थिति में सौंदर्यसाधना समग्र जीवन साधना और सांस्कृतिक उन्नयन की ओर मुड़ती है तब दूसरी स्थिति में खंड जीवनसाधना और सांस्कृतिक ह्रास की ओर मुड़ती है।

हमारे आलोच्यकाल के साहित्य की सर्जना संक्रांतिकाल में ही आरंभ होती है। भारतीय मध्ययुग के आरंभ में संपूर्ण उत्तर भारत में केंद्रीय शक्तियाँ विघटित हो गई थीं। छोटी छोटी शक्तियाँ केंद्रीय बनने की आकांक्षा



में परस्पर युद्ध किया करती थीं। धार्मिक मूल्य भी सामाजिक जीवन में इतनी जगह अवश्य रिक्त कर चुके थे जिसमें पुन वौद्ध जैन और नाथ मतावलम्बियों को अवकाश मिल सके। मुसलमानों का आक्रमण पश्चिमोत्तर सीमांतों से बराबर ही रहा था। यह सारे प्रहार भारतवर्ष के विकासोन्मुख सामतवाद की नींव पर ही अवश्य रहे थे किंतु इससे सौंदर्य साधना का वह स्वरूप जो गुप्तकाल में मिलता है एकदम हास को नहीं प्राप्त हुआ था। इतना अवश्य हुआ कि संस्कृत काव्य राजन्य वर्ग में सिमटता जा रहा था और लोकभाषाओं यथा प्राकृत और अपभ्रंश को महत्व प्राप्त होता जा रहा था। इन लोकभाषा काव्यों में संस्कृत के परवर्ती काव्यों के विपरीत एक विचित्र ढंग की स्वच्छदता और स्वास्थ्य दृष्टिगोचर होता है। अवश्य ही इन काव्यों में भी शास्त्र की वे रुढ़ियाँ अप्राप्य नहीं हैं जो संस्कृत साहित्य के मुख्य कलात्मक साधन हैं फिर भी इनमें परवर्ती संस्कृत काव्यों की अतिशय आलंकारिकता नहीं है। मुख्य रूप से इन्होंने काव्य वस्तु पर अपना ध्यान केंद्रित किया है।

हेमचंद्र के प्राकृत व्याकरण में उद्धृत अपभ्रंश दोहों से लेकर सूरदास तक जितने मुक्तक हमें प्राप्त होते हैं वे प्रायः सभी मुख्यतः काव्यवस्तु की मनोरमता के वर्णन के लिये लिखे गए हैं। उनमें उपमाओं, रूपकों, उत्प्रेक्षाओं, आदि उपमेय और उपमान के स्थानविपर्यय से उपस्थित होने वाले वैचित्र्य की कमी नहीं, उनमें शब्दों की विविध प्रकार की चमत्कृति से उत्पन्न होने वाले शब्दालंकारों की भी कमी नहीं है किंतु उनका मुख्य प्रयोजन काव्य वस्तु की सहज रमणीयता है। यदि हेमचंद्र के प्राकृत व्याकरण के अपभ्रंश दोहों के रचयिता का उद्देश्य लौकिक स्त्री पुरुष के प्रेम के मार्मिक स्थलों का वर्णन है तो विद्यापति के पदों का लक्ष्य सहज किशोरी राधिका और सहज नवयुवक श्रीकृष्ण के स्निग्ध प्रेम का अभिव्यंजन है। सूरदास के भी पदों का लक्ष्य कभी लक्ष्मणों के आधार पर लक्ष्य रचना करना नहीं है बल्कि उनका भी अभिप्रेत लीलापुरुष श्रीकृष्ण और किशोरी गोपिकाओं के रतिव्यापार का वर्णन ही है। इस प्रकार स्पष्ट है कि इनका भी मुख्य ध्यान काव्यवस्तु पर रहा है काव्य कौशल पर नहीं। काव्य वस्तु इनका लक्ष्य रही है कौशल इनका अनायास प्राप्त साधन। किंतु रीतिकाल में चलकर यह स्थिति नहीं रही।

जैसा कि कहा जा चुका है केशवदास से ही रीतिकालीन दरबारी काव्य रचना का सूत्रपात हो चुका था । ऊपर यह बात भी कही जा चुकी है कि आत्ममर्यादा की अवस्था का ध्यान खो देने के कारण जिस प्रकार राजन्यवर्ग सौंदर्य साधना के नास पर विलासमग्न होता है और नारी शरीर को महत्व देता है उसी प्रकार दरबारी कवि भी काव्य शरीर पर अधिकाधिक ध्यान देता है । केशवदास का परवर्ती रीतिकालीन काव्य इस तथ्य का सबसे बड़ा उदाहरण है । रीतिकालीन काव्य का बहुत बड़ा भाग वह है जो लक्ष्मणों को दृष्टि में रखकर लिखा गया है, थोड़ा भाग वह है जो स्वतंत्र ढंग से लिखा गया है किंतु लक्ष्मणों में उसका निष्ठा बनी हुई है और बहुत थोड़ा भाग वह है जो स्वच्छंद प्रेमवृत्तिक काव्य है । केशवदास, चिंतामणि, भूपण, भिखारीदास, देव आदि रीतिकाल की रीतिवद्ध धारा के काव्यलेखक हैं । बिहारी, मतिराम आदि ऐसे कवि हैं जिन्हें हम रीतिसिद्ध कह सकते हैं जिन्होंने रीति में अपनी निष्ठा बनाए रखकर काव्य रचना की । तीसरी धारा के कवि घनानंद, आलम, बोधा और ठाकुर आदि हैं ।

×

×

×

शृंगारिक मुक्तकों के मुख्य कलात्मक साधन रसदृष्टि से अनुभाव होते हैं । इसका पूर्णतः परिपाक मुक्तकों में नहीं हो पाता । उसका कारण यह है कि मुक्तकों यथा दोहा, कवित्त, सर्वैया, आदि में रस के सभी अंगों— विभाव पक्ष, अनुभाव पक्ष, संचारी भाव, आदि का एक साथ समग्र, रूप से वर्णन होना असंभव नहीं तो कठिन अवश्य है । विशेष रूप से दोहा, सोरठा, रोला आदि अत्यंत छोटे छंदों के सीमित परिसर में रस के सभी अवयवों का एकत्र विधान असंभव है । यह एक ऐतिहासिक सत्य है कि हिंदी के मुक्तक साहित्य में आधे से अधिक दोहों की सृष्टि हुई है । अपभ्रंश में भी दोहों की इतनी सृष्टि हुई कि उसे ढूँढ़ा बिना ही कहा जाने लगा । हिंदी में करीब करीब सारा डिंगल का मुक्तक साहित्य भी दोहों में ही निर्मित हुआ । हिंदी के भक्तिकाल में अवश्य पदों का प्राचुर्य रहा किंतु दोहावलियाँ भी रची गईं । रीतिकाल में तो दोहे की सतसङ्ख्या, हजारों की धूम मच गई । इस प्रकार अपभ्रंश और हिंदी मुक्तक साहित्य के इस प्रधान मुक्तक छंद तथा अन्य निरपेक्ष मुक्तक छंदों में भी स्थानसंकोच के कारण रस के सभी अवयवों की पूर्ण प्रतिष्ठा और सम्यक् रूप से रस परिपाक कठिन है ।

अतएव कवि अनुभावों के अंतर्गत आश्रय या आलवन की चेष्टाओं को मूर्त करता है कभी कभी उद्दीपनस्वरूपा प्रकृति की दो एक रेखाओं को पृष्ठभूमि रूप में स्वीकार करता है ।

इस तथ्य को हम दो उदाहरणों द्वारा लक्षित करें—

खज्जह नठ कसरकहिं पिज्जह नठ घुटेहिं ।

एम्बह होइ सुहच्छही पिउँ दिट्ठे नयणेहिं ॥<sup>१</sup>

प्रिय दर्शन के बाद सुख दशा की उपलब्धि स्वाभाविक है । सीधे इतना कहने से काव्यरस की उत्पत्ति कठिन है क्योंकि काव्य कथनमात्र न होकर कलात्मक कथन है । इसलिये कवि अपने भावविशेष की अनुभूति पाठक को कराने के लिये ( साधारणीकरण ) बिंबविधान या रूपविधान करता है जिसे मूर्त विधान भी कहते हैं । अनुभावों के अंतर्गत आश्रय और आलवन की चेष्टाओं का कथन वस्तुतः हमी बिंबविधान का ही एक अंग है । अपभ्रंश कवि ने यहाँ नायिका अर्थात् आश्रय की चेष्टाओं का वर्णन अत्यंत सजीव स्थल के चयन के साथ किया है इस प्रकार वह सुख दशा स्वयं मूर्त हो जाती है । इस सुख दशा के अनुभव से पाठक अवश्य ही किसी रसधारा में मग्न नहीं होता किंतु रसधारा के दो एक तीखे छोटों का स्पर्श-अनुभव तो करता ही है । मुक्तक काव्य से वस्तुतः हम संवेदना के छोटे तीरों का चुभन या फिर रोमांचित कर देनेवाला शीतल जलबिंदु का स्पर्श या फिर वासती वायु का एक विभोरकारी झोंका चाहते हैं इससे अधिक कुछ नहीं । यह कार्य करने के लिये मुक्तक काव्य अनुभाव विधान का सहारा मुख्य रूप से लेता है—यह कहा जा चुका है । बिहारी की कविता से एक उदाहरण लें—

कहत, नटत, रीकत, खिक्त, मिलत खिलत लजियात ।

भरे भौन में करत हैं नैननि ही सों बात ॥

यहाँ जिन अनुभावों का चित्रण किया गया है वे द्वयाश्रय चेष्टाओं के अंतर्गत आते हैं 'कहत नटत' आदि नायक और नायिका दोनों ओर लग

१—फचर फचर खाया नहीं जाता, घूँट घूँट पिया नहीं जाता ऐसी ही सुख की स्थिति होती है प्रिय के नयनों से दीख जाने पर ।

प्राकृत व्याकरण ४।४२३।२

सकते हैं। यहाँ भावशबलता और क्लिक्चित हाव का पूरा पूरा लक्षण मिलता है।

पदों की सीमा में कभी कभी रस के अन्य अवयवों की भी योजना संभव हो जाती है। पद ही नहीं कवित्त और सवैया में भी कभी कभी स्थान प्रसार के कारण विभाव अनुभाव और व्यभिचारी भावों—सबकी उपस्थिति संभव हो पाती है। लेकिन यह उपस्थित विरल ही होती है। आलबन और आश्रय की स्थिति स्थायी भाव रति का संकेत तो स्पष्ट रहता है, अनुभावों की स्थिति भी अक्सर दीख पड़ती है किंतु संचारी भावों का संकेत और उद्दीपन विभाव का वर्णन कठिनता से एक साथ मिलता है। यदि कहीं उद्दीपनों का वर्णन मिल गया तो अनुभावों और संचारियों की स्थिति गड़बड़ हो जाती है। सूरसागर के पदों की यदि एक ओर से परीक्षा की जाय तो पता चलेगा कि एकत्र सभी रसों की उपस्थिति और रसनिष्पत्ति विरलता से मिलती है। इसीलिये मुक्तकों में पूर्ण रस निष्पत्ति की अपेक्षा आयः 'रसाभास' अधिक मिलता है। रीतिकाल के दोहों में जहाँ कहीं अतिशयोक्ति, ऊहा या किसी अभातीय फारसी रुदियों का प्रयोग होता है वहाँ 'रसभग' स्वाभाविक हो जाता है। इतना ही नहीं रीतिकाल में जहाँ अधिकतर रचनाएँ, अलंकारों के चमत्कारप्रदर्शन के लिये होने लगी वहाँ रस का साधारण स्पर्श भी नहीं अनुभूत होता। इसी तरह पदों के क्षेत्र में जहाँ कूट और प्रहेलिका की कला का प्रदर्शन होने लगता है वहाँ रसमात्र से कविता दूर हो जाती है क्योंकि बौद्धिक चमत्कार कविता नहीं है।

जैसा कि इस अध्याय के आरंभ में ही दिखाया जा चुका है ऊहाओं दूरारूढ़ कल्पनाओं के बीज रीतिकालीन कविता से अकस्मात् नहीं मिलने लगते बल्कि इनका बीज हमें प्राकृत, संस्कृत की सप्तशतियों शतकों और हेमचंद्र कृत शब्दानुशासन के अपभ्रंश दोहों में ही मिलने लगता है। अवश्य ही रीतिकाल में इन दूरारूढ़ कल्पनाओं तथा उदाहरणों का प्रयोग बहुत अधिक हो गया। इस अधिकता के पीछे निश्चित रूप से दरबारों में समादृत फारसी काव्य के इशकनामें और उनसे संबंधित काव्यरुदियों थीं।

ऊपर कहा जा चुका है कि काव्य संवेदनाओं का सीधा कथनमात्र नहीं

है वलिक कलात्मक कथन हैं । कला माध्यम बनकर कवि के भाव को पाठक तक पहुँचाती है । अप्रस्तुत विधान का इसमें बड़ा अप्रस्तुत विधान महत्व है । अप्रस्तुत चित्रों और बिंबों से हम प्रस्तुत वस्तु को उपमित करते हैं और इस प्रकार वर्ण्य वस्तु को प्रभास्वर चित्र बनाकर उपस्थित करते हैं । इस प्रकार अप्रस्तुत विधान यदि अनुपात में हो, अत्यंत घिसे हुए अप्रस्तुतों से अलग ताजे अप्रस्तुतों से सबद्ध हो तो वर्ण्य वस्तु को अर्थगर्भ और रंजक बना सकता है; कम से कम रसानुभूति में बहुत दूर तक सहायता पहुँचा सकता है ।

प्राचीन भारतवर्ष में श्रव्य काव्यों में अलंकार को बड़ा महत्व प्राप्त हुआ और दृश्य काव्यों में रस को । आचार्य भरत मुनि ने रस की भित्ति संपूर्ण दृश्य काव्य को करीब ईसा की पहली दूसरी शती के आसपास ही दी । आठ नौ सौ वर्षों के बाद रस का महत्व श्रव्य काव्य के क्षेत्र में स्वीकृत हुआ अन्यथा इससे पूर्व अलंकार का ही महत्व माना जाता था । 'अलंकार एव काव्ये प्रधानमिति प्राच्याना मतम्' (अलंकार सर्वस्व) के भीतर इसी तथ्य की धोपणा है । आगे चलकर आचार्यों ने यहाँ तक कहा कि काव्य अलंकार के ही कारण गृहीत होता है ।<sup>१</sup> उन्होंने अलंकार को बाह्य आभूषण न मानकर उसे काव्य सौंदर्य ही माना ।<sup>२</sup> यद्यपि आनंद वर्द्धन, अभिनव, मम्मट आदि के द्वारा अलंकार और वक्रोक्ति का वह महत्व नीचे गिरा फिर भी परवर्ती आचार्य जयदेव ने अलंकार के सबंध में अपना अद्भुत हठ प्रकट किया । उनके अनुसार जो लोग काव्य की स्थिति शब्दार्थमात्र में भी मान लेते हैं उनका ऐसा करना उसी प्रकार का है जिस प्रकार अग्नि को उष्णता रहित कहना । इस प्रकार अलंकार का नित्य महत्व माननेवाला हमारे यहाँ एक संप्रदाय ही था । अलंकार के दो भेद होते हैं । शब्दालंकार उन अलंकारों को कहते हैं जो शाब्दिक चमत्कार से पैदा होते हैं—ये अलंकार बाहरी कहे जाते हैं । दूसरे होते हैं अर्थालंकार—ये अर्थगत वैचित्र्य के कारण पैदा होते हैं—इसलिए ये भीतरी माने जाते हैं । महर्षि वेदव्यास ने कहा है कि अर्थालंकार से

१—'काव्य ग्राह्यमलंकारात् ।—काव्यालंकार सूत्रवृत्ति

२—सौंदर्यमलंकार, ।—काव्यालंकार सूत्रवृत्ति

रहित होकर सरस्वती ( काव्य ) विधवा हो जाती है ।<sup>१</sup> बाद में चलकर जो मत अलंकार के संबंध में प्रतिष्ठित हुआ वह यह कि सौंदर्य को बढ़ाने वाले और रस भाव आदि के सहायक जो शब्द और अर्थ के स्थिर धर्म हैं वे ही मनुष्य शरीर के अलंकारों की तरह काव्यालंकार कहलाते हैं ।<sup>२</sup> यह मत स्पष्ट रूप से अलंकार को साधन मानता है और रसभाव को साध्य ।

आलोच्य काल के आठ सौ वर्षों में अलंकार के प्रति मुक्तक कवियों के भिन्न भिन्न दृष्टिकोण रहे । अपभ्रंश कवि मुख्यतः लोककविता से प्रभावित काव्यस्रष्टा या अतएव उसके सम्मुख 'अलंकार के लिए अलंकार' का दृष्टिकोण आ ही नहीं सकता था । जैसा कि आरंभ में कहा जा चुका है उसके समक्ष वस्तु या भाव ही मुख्य था कला गौण । इसका यह अर्थ नहीं कि उनकी कविता में अलंकार पाए ही नहीं जाते । उनकी कविता में भी अलंकार पाए जाते हैं पर वे कहीं भी उद्देश्य बनकर नहीं आए हैं । वे स्वयमागत हैं आयाससिद्ध नहीं । वस्तुतः जबतक कोई कविता लोक को अपना प्रेरणास्रोत बनाए रहती है तबतक वह वस्तु को प्रधान्य देनेवाली लक्ष्य उक्तियों की ही सृष्टि करती है किंतु जब कोई कविता राजदरबार, शास्त्र और पंडित समाज को अपना प्रेरणा स्रोत बनाती है तब निश्चित रूप से काव्य के सहज प्रभाव के मार्ग में लक्षण ग्रंथ अवरोध उपस्थित करते हैं ।

अपभ्रंश कविता में जो अर्थालंकार आए भी हैं वे अधिकांश में सादृश्य और सादृश्य मूलक अप्रस्तुतों के आधार पर बने हैं । उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, प्रतीत, विभावना अतिशयोक्ति आदि वे अलंकार जो हमारी अभिव्यक्ति के प्रसंग में सहज ही निकल आते हैं इन कविताओं में अक्सर दिखलाई पड़ते हैं । ऐसे अलंकार जो यत्नसाध्य होते हैं वे इनकी कविता में शायद ही कहीं मिलें । प्राकृत व्याकरण के अपभ्रंश दोहों को उदाहरण स्वरूप लिया जा सकता है । यहाँ प्रवृत्तियों को लक्ष्य करना उद्देश्य है पुस्तक को उदाहरणों से कोमिल बनाना लक्ष्य नहीं ।

१—अर्थालंकार रहिता विधवेव सरस्वती ।—अग्निपुराण

२—शब्दार्थयोरस्थिराये धर्माः शोभातिशायिनः ।

रसादीनुपकुर्वन्तोऽलंकारास्तेऽदृग्गदादिवत् ॥

एक बात अवश्य कहना होगा कि अपभ्रंश दोहों के इन अलंकारों में भी अधिकतर रूढ़ उपमानों को ही लिया गया है। ये उपमान मुख्यतः रूप वर्णन के क्षेत्र में आते हैं। इनका आनयन पति के शौर्य प्रदर्शन को उपमित करने के लिए भी हुआ है। कहीं कहीं ऐसे भी उपमान हैं जो अपनी नूतनता और उपयुक्तता में अद्वितीय हैं—

जहूँ केवँह पावीसु पिउ अकिआ कुद्दु करीसु ।  
 पाणिउ नवहूँ सरावि जिवँ सबवगे पइसीसु ॥<sup>१</sup>  
 विप्पिअ आरठ जहूँ वि पिउ तो वि तं आणहि अज्जु ।  
 अग्गिण दहूँ जहूँ वि घर तो तें अग्गि कज्जु ॥<sup>२</sup>

भक्तिकाल में आकर अलंकारों का बाहुल्य अवश्य दृष्टिगोचर होता है क्योंकि कविता शास्त्र के अधिक निकट आई। लेकिन अलंकार कविता के लक्ष्य एकदम नहीं बने। जितने अलंकार आए वे स्वयं भावों की धारा में बहते हुए। सूर की कविता में अलंकारों का अद्भुत ठाट मिलता है। जब वे श्रीकृष्ण की रूप शोभा का वर्णन आरंभ करते हैं तो एकएक अंग पर अनेकानेक उपमाएँ देते चले जाते हैं। ऐसी उपमाएँ जिन्हें खोजना नहीं पड़ता, ऐसे रूपक जिन्हें गढ़ना नहीं पड़ता। वे जैसे अपने कवि के वशवर्ती होकर उसकी आज्ञा की प्रतीक्षा किया करते हैं। कोई एक उदाहरण पर्याप्त होगा—

तन मन नारि द्वारति वारि ।  
 स्याम सोभा सिंधु जान्यो, अंग अंग निहारि ॥  
 पचि रही मन ज्ञान करि करि लहति नाहिंन तीर ।  
 स्याम तन जलराशि पूरन, महा गुन गभीर ॥  
 पीत पट फहरानि मानौ, लहरि उठति अपार ।  
 निरखि छवि यकि तीर बैठी कहूँ वार न पार ॥

१—यदि किसी प्रकार प्रिय को पा लूँगी तो अकून (अपूर्व) कौतुक फलूँगी। पानी नए शराब (पुरवा) में जैसे प्रविष्ट हो जाता है। मैं भी उसीप्रकार सवोग से प्रविष्ट हो जाऊँगी। प्राकृत व्याकरण ४।३६६।४

२—प्रिय यद्यपि अप्रियकारक है तो भी आन उसे ला। आग से यद्यपि घर जल जाता है तो भी उस आग से काम पड़ता ही है।

प्राकृत व्याकरण ४।३४३।२

चलत अंग त्रिभंग करिकै भौंह भाव चलाइ ।  
 मनौ बिच बिच अँवर ढोलत चित परत भरमाइ ॥  
 स्रवन कुंडल मकर मानौ, नैन मीन बिसाल ।  
 सलिल मलकनि-रूप आभा, देखि री नँदलाल ॥  
 बाहु दड भुजग मानौ, जलधि मध्य बिहार ।  
 मुक्तमाला मनो सुरसरि, द्वै चली द्वै धार ॥  
 अँग अँग भूपन विराजत, कनक मुकुट प्रभास ।  
 उदधि मधि मनु प्रगट कीन्हौ श्री, सुधा परगास ॥  
 चकित भई तिय निरखि सोभा देह गति बिसराइ ।  
 सुर प्रभु, छवि रासि नागर, जानि जाननिराइ ॥<sup>१</sup>

भक्तिकाल के भीतर अष्टछाप के अन्य सभी कवियों, तुलसीदास की गीतावली, दोहावली, विनयपत्रिका, कवितावली सर्वत्र वर्ण्य ही प्रधान है अलंकृति गौण । जो कुछ अलंकृति है वह स्वयमागत । बल्कि अन्य कवियों में तो स्वभावोक्ति का अधिक आग्रह भी दीख पड़ता है । असल में इस काल में भावुकता का ही वेग इतना प्रबल दिखलाई पड़ता है कि अलंकार के अतिरिक्त अन्य उपाय की आवश्यकता ही नहीं पड़ती ।

रीतिकाल में आकर अलंकारों का माहात्म्य बहुत बढ़ जाता है । अधिकांश कवियों में 'अलंकार अलंकार के लिए' का दृष्टिकोण ही प्रतिष्ठित हो जाता है । रीतिकाल के आरंभिक आचार्य केशवदास अलंकारवादी थे । उनके अनुसार —

जदपि सुजाति सुलच्छनी सुवरन सरस सुवृत्त ।  
 भूपन विनु न, विराजई कविता बनित मिच ॥

कविता के लिए रीतिकाल में भूषण युक्त होना आवश्यक हो गया । भारतीय साहित्य के इतिहास में यह एक आश्चर्यजनक काल है जब शास्त्रकार और कवि, लक्षणकार और लक्ष्यकार एक ही व्यक्ति हुआ । संस्कृत साहित्य में दोनों भिन्न भिन्न व्यक्ति हुआ करते थे । आचार्य और कवि का एकत्र दर्शन संस्कृत साहित्य में पंडितराज जगन्नाथ आदि दो एक को छोड़कर अत्यंत





धर्माश्रित मुक्तक

की अवस्था में करुणा और प्रज्ञा समरस हो जाते हैं। प्रज्ञा से क्लेश नष्ट होते हैं और करुणा से साधक निर्वाण भूमि में प्रवेश नहीं करता। वस्तुतः करुणा एव प्रज्ञा के इस अभेद से साधक का जीवन उस करुणा पुंडरीक का हो जाता है जो जगत पक से उत्पन्न होता है पर उससे तनिक भी स्पृष्ट नहीं होता। संक्षेप में परपरया सिद्धों एव सत्तों के जीवन की मूल प्रेरणा यही थी और यही उन्हें अन्य साधकों से पृथक् करती है।

पारमिता नय और मन्त्रनय दोनों का उद्देश्य बुद्धत्व लाभ है इसीलिए इनकी चर्याएँ भी समान है। सांप्रदायिकों के विश्वास के अनुसार भगवान् बुद्ध ने तृतीय धर्मचक्र प्रवर्तन के द्वारा मन्त्रनय को पारमितानय और मन्त्रनय में भक्ति और उपासना का विकास प्रवर्तित किया। इसके मुख्य व्याख्याता आचार्य आर्य असंग थे। मन्त्रनय के तीन भेद हैं वज्रयान और कालचक्रयान और सहजयान। मन्त्रनय का साहित्य संस्कृत प्राकृत अपभ्रंश तीनों भाषाओं में निबद्ध है। यहाँ तक कि शाबरादि स्तेच्छ भाषाओं में भी मन्त्रयान के सिद्धांतों का व्याख्यान है। ऐतिहासिक विद्वान तारानाथ का विश्वास है कि तंत्रों के प्रथम प्रकाशन के बाद दीर्घकाल तक गुरुशिष्य परंपरा के क्रम से यह साधन प्रचलित था। इसके बाद सिद्ध और वज्राचार्यों ने इसे प्रकाशित किया। ये सिद्ध, रस सिद्ध, माहेश्वर सिद्ध, नाथ सिद्ध, आदि विभिन्न श्रेणियों में विभक्त हैं। सिद्धों की संख्या केवल चौरासी ही नहीं प्रत्युत इससे बहुत अधिक है। कुछ सिद्धों की पदावलियाँ प्राचीन भाषा में लिखित मिलती हैं। इनमें से बहुत से लोग वज्रयान या कालचक्रयान मानते हैं। सहजयान माननेवाले भी कुछ थे। ये सभी प्रायः अद्वैतवादी थे। तान्त्रिक उपासना वस्तुतः शक्ति की उपासना है। ऐतिहासिक पद्धतियों के अनुसार बौद्ध साहित्य में ही सर्वप्रथम शक्ति उपासना का मूल लक्षित होता है। अतएव असंग से भी पूर्व शक्ति की उपासना धारा सुदृढ़ हो चुकी थी।<sup>१</sup> शक्ति की इसी उपासना और तान्त्रिक साधना प्रणालियों में से भक्ति के अनेक तत्व प्रादुर्भूत होते गये। अधर भागवतों की ओर से अलग ही भक्ति का

---

१—आचार्य नरेंद्रदेव कृत 'बौद्धधर्म दर्शन' नामक ग्रंथ की म० म० प० गोपीनाथ फविराज द्वारा लिखित भूमिका से उद्धृत, पृ० २८।

विकास होता आ रहा था इन्हीं दोनों के मिश्रण से भक्ति का विकास संभव हुआ ।

लगभग आठवीं नवीं शताब्दियों में उत्तर भारत से लेकर महाराष्ट्र और उड़ीसा तक जो सहजयानी बौद्ध, जैन आचक, नाथपंथी योगी और इनसे ही विकसित हिंदी के संत कवि थे वे सभी भक्ति और योग की इन्हीं विकसित होती हुई रूढ़ियों से समान रूप से प्रभावित हुए ।

अब यहाँ सहजयान मत, जैनमत, नाथ संप्रदाय और संतमत की अपभ्रंश और हिंदी में रचित मुक्तक रचनाओं का इस दृष्टि से विवेचन करना लक्ष्य है जिससे इन चारों मत दर्शनों के आधारभूत तत्वों की समशीलता और विभिन्नता लक्षित हो जाय । दूसरे शब्दों में इस निबंध के द्वारा यह प्रयत्न करना अभीष्ट है कि इन चारों धर्म साधनाओं में से होकर गुजरने वाली धार्मिक चिंता धारा के बदलते हुए विविध रूपों की जानकारी हो जाय ।

गौतम बुद्ध और तीर्थंकर महावीर का ईश्वर में विश्वास न था परंतु एक हजार वर्षों के भीतर उनके मतावलंबियों ने बोधिसत्वों और नित्य निरंजन के रूप में एक ऐसे तत्व को स्वीकार कर लिया जिसकी समानता चाहे ईश्वर-वादियों के ईश्वर से न हो किंतु वेदांतियों के ब्रह्म या आत्मा से अवश्य है । उसकी प्राप्ति के लिये उनके अपने विधान थे । समाधि, शब्दयोग, भक्ति

इत्यादि तत्व इन सभी मतों में समाविष्ट थे । किंतु

**परमतत्व का ज्ञान** इनमें कुछ अपनी अपनी विशेषताएँ भी अवश्य थीं ।

परवर्ती बौद्ध महायान धर्म में यदि वामाचार और तांत्रिक साधनोपायों का प्रवेश हो गया था तो जैन धर्म साधना में अतिशय विशुद्ध कर्मकांड पूर्ण आचकाचार का । दोनों मत ईसा की सातवीं शताब्दी तक आकर एक ऐसा रूप ले चुके थे जिसकी बहुत कुछ समानता परवर्ती पौराणिक मतों से है । इस समय तक आकर बौद्ध सिद्धों, जैन मुनियों और नाथपंथी योगियों में बहुत सी समानताएँ लक्षित होने लगती हैं । परमतत्व या परम साध्य प्रत्येक संप्रदाय में क्या रूप रखता है यह यहाँ विवेच्य है ।

सहजयानियों ने परमतत्व को विशेषतया मन की एक सर्वसामर्थ्य युक्त अवस्था माना है । इस अवस्था का नाम है 'परमसहासुख' । इसी को वे

अन्य सौर सहज अवस्था भी कहते हैं। वह परमतत्त्व जो सञ्चल गिरंतर बुद्ध के रूप में सृष्टि व्यापक है वह अनिर्वचनीय है। सरह कहते हैं कि न तो गुरु उसका निर्वचन कर सकता न शिष्य उसे समझ सकता। सहजामृत रस संपूर्ण संसार में व्याप्त है कौन किससे कहे।

णठ त बाअहि गुरु कहइ, णठ त बुझइ सीस।

सहजामिअ रस सञ्चल जगु, कासु कहिजै कीस।<sup>१</sup>

वह संसार भर में व्यापक है वह जिस प्रकार बाहर है उसी प्रकार अंतःस्थित भी। इस प्रकार चौदह भुवनों में निरंतर स्थित है।

जिम बाहर तिम अम्यतरु। चउवह भुवणे ठिअठ गिरतरु ॥<sup>२</sup>

वह सम्पूर्ण दृश्यमान और परिकल्पित तत्त्वों से परे है। वहाँ मन और पवन का न तो संचार है न रवि शशि का प्रवेश है। उसका न तो आदि है न तो अंत है और न तो मध्य है। उसका न तो उद्भव होता है न तो निर्वाण और इसी को वह परम महासुख की अवस्था कहते हैं।

जहि मण पवण ण संचरइ, रवि ससि णाह पवेस।

तहि वढ़ चित्त विसाम करु, सरहँ कहिअ उएस ॥

—दो० को० २५

आइ ण अत ण मज्झ णठ, णठ भव णठ शिन्वाण।

ऐहु सो परममहासुह, णठ भव णठ शिन्वाण।

दो० को० २७

यह परम तत्त्व सकल और निरंतर होने पर भी साधक के शरीर में साधना और अनुभव से संवेद्य है।

असरिर काहँ सरीरहि लुक्को। जो तहि जाणइ सो तहि मुक्को।

दो० को० ८९

वह स्वसवेद्य के अतिरिक्त अशरीर होकर शरीर में स्थित है। इसीलिये उस अमूर्त की उपलब्धि स्वसवेद्य है। उसे जो जान लेता है वह मुक्त हो

१—The journal of the Department of Letters, Calcutta University Vol. XXVIII.

२—दोहा कोप।

जाता है। इस अनिर्वचनीय, सकल, निरंतर, अशरीरी तत्व को ही निर्वाणरूप और उसकी अनुभूति को ही 'परममहासुखावस्था' कहा गया है। सिद्ध काण्हपा के अनुसार यह सहजरूप संपूर्ण कालुष्य से विरहित, पाप पुण्य के भवजाल से मुक्त, स्फुट कथन के अयोग्य है।

णितरंग सम सहज रुम सअल कलुस विरहिण् ।

पाप पुण्य-रहिण् कुच्छ णाहि काण्ह फुट कहिण् ॥<sup>१</sup>

वह सहज रूप परमतत्त्व न तो शून्य है न अशून्य ।

'बहिणणिककालिआ सुणणा सुण्ण वेणि मज्जे,

रे वढ किम्पिण जाणह्' ॥<sup>२</sup>

सिद्ध काण्हपा ने जिस निर्वाण का वर्णन किया है वह भी उसी परमतत्त्व का समशील है। निश्चल, निर्विकल्प, निर्विकार, उदय और अस्त से स्वतंत्र सारयुक्त ऐसा वह निर्वाण कहा जाता है जहाँ पहुँच कर मानस भी तद्वत अवस्था को प्राप्त हो जाता है।

णिच्चल णिविअप्प णिव्वअर उअअ अत्थमण रहिअ सुसार ।

अइसो सो णिव्वण भणिउजह, जहि मण माणस किम्पि णकिज्जइ ॥<sup>३</sup>

जैन मुनियों के परम तत्व निरूपण में भी ऐसा कोई विशेष तत्व नहीं लक्षित होता जो बौद्ध सिद्धों के परम तत्व निरूपण से भिन्न हो। उस परमात्म के स्वभाव निरूपण में व्यापक उदारता का परिचय देते हुए मुनि जोइंदु कहते हैं कि वही शिव शंकर है, वही विष्णु है, वही रुद्र है, वही बुद्ध है, वही जिन है, वही ईश्वर है, वही ब्रह्मा ( ब्रह्मा ) है, वही अनंत है और वही सिद्ध है।

सो सिव-संकर विण्हु सो, सो रुद्वि सो बुद्धु ।

सो जिण्हु, ईसरु, वंसु सो सो अणंत सो सिद्धु ॥<sup>४</sup>

उस इष्टदेव को मुनि रामसिंह ने अपनी स्पष्ट स्वीकृति दी है और अनेक प्रकार के भेदों का निषेध किया है। वे कहते हैं पददर्शन के धधे में पद कर मन की आति नहीं दूटी। एक देव के छः भेद किए। इसलिये मोक्ष नहीं मिला।<sup>१</sup> जैन मत में उस 'एक देव' को नित्य निरंजन और परम ज्ञानमय माना गया है। निरंजन शब्द का व्यवहार जैन मुनियों ने प्रचुर मात्रा में किया है। इस निरंजन का अर्थ है अजन (कलुष) रहित। इस शब्द का अनेक परवर्ती धर्मसाधनाओं में बड़ा समादर हुआ है। नाथ पथ, सत संप्रदाय में तो इसका योग हुआ ही, निरंजनियों का एक पृथक संप्रदाय भी चल पड़ा। इस निरंजन एकदेव का लक्षण-निरूपण करते हुए मुनि जोहंदु कहते हैं कि वह शांत शिव नित्य निरंजन ज्ञानमय और परम आनंद से पूर्ण स्वभाव वाला है। उसकी अर्चना भाव के द्वारा ही हो सकती है। उसके न तो वर्ण हैं, न गंध, न रस, न शब्द, न स्पर्श, न जन्म, न मरण।

यिच्छु गिरंजणु णायमउ, परमाणद सहाउ।

जो एहउ सो सतु सिउ, तासु मुणिज्जहि भाउ।

जासु ण वणु ण गंधु रसु, जासु ण सदु ण फांसु।

जासु ण जम्मणु मरणु णवि, णाउ गिरंजणु तासु ॥<sup>२</sup>

निरंजन शब्द का परवर्ती वेदवाह्य धर्म साधनाओं में अधिक महत्व बढ़ गया है। जैनियों में इतने बल और विस्तृत अर्थ के साथ सम्भवतः सर्वप्रथम इस शब्द का प्रयोग होता है इसलिये वहीं से इसकी व्याख्या भी लेनी चाहिए। मुनि जोहंदु के अनुसार जो क्रोध, मोह, मद, माया, मान, स्थान, ध्यान से स्वतंत्र है वही निरंजन।

जासु ण कोहु ण मोहु मउ, जासु ण माय ण माणु।

जासु ण ठाणु ण माणु जिय, सोजि गिरंजणु जाणु ॥<sup>३</sup>

इसके अतिरिक्त निरंजन भावस्वरूप भी है जो पाप पुण्य, हर्ष विपाद से मुक्त, परम निर्दोष है।

१—पाहुइ दोहा का १६वाँ दोहा, रामसिंह।

२—परमात्म प्रकाश। १।१७।

३—वही, १।२०।

अथि ण पुण्ण, ण पाठ जसु, अथि ण हरिसु विसाठ ।

अथि ण एक्कुवि दोषु जसु, सोजि णिरंजणु भाठ ॥<sup>१</sup>

यही नहीं निरंजन एक नाम भी है जो वर्ण, गंध, रस, शब्द, स्पर्श और द्विधा गवियों जन्म मृत्यु आदि से परे है ।

निरंजन का जो तत्त्व-निरूपण जैन मत में हुआ है वह आगे चलकर संत मत और निरंजन पंथ में एक पौराणिक रूप पा गया । निरंजन की अंतिम परिणति देवता रूप में हुई । इस रूप-विकास का यथा प्रसंग विवेचन किया जायेगा ।

यद्यपि वह परमात्मा तत्त्व विश्व में व्यापक है और विश्व उसमें व्यापक है<sup>२</sup> तथापि वह मनुष्य के शरीर मंदिर में भी ज्ञान के प्रस्फुरण के रूप में अनुभूत होता है ।<sup>३</sup> सिद्धों के स्वर में स्वर मिलाकर मुनि जोइंदु कहते हैं कि वह उत्पत्ति, मरण, बंधन, मोक्ष सबसे स्वतंत्र है । सिद्धों के समान ही जैनों में 'शून्य पद' और 'समरस भाव' का लगभग उसी अर्थ में प्रयोग हुआ है । जोइंदु कहते हैं कि मैं उस योगी पर बलि जाता हूँ जो शून्य पद का ध्यान करते हैं । इस समरस भाव में स्थित व्यक्ति को पाप पुण्य स्पर्श भी नहीं करते ।<sup>४</sup>

जं सुण्णत्तं पत्तं आंपण्ह तसु वलि जोइय जाहं ।

समरसि भाठ परेण सहु पुण्णुवि पाठ ण जाहं ॥<sup>५</sup>

जैनों ने संतों में प्रचलित 'उद्धस बसिया'<sup>६</sup> शब्द का भी प्रयोग किया

---

१—वही, १।२१ ।

२—जसु अन्भतरि जगु वसह जग अन्भतरि जोनि ।

—प० प्र० १।४१ ।

३—देहा देवलि जो बसह देउ अणाइ-अणंतु ।

केवल शाण-फुरंत तणु, सो परमप्पु णिमंतु ॥

—प० प्र० १।३३ ।

४—णवि उपजइ णवि मरइ, वंधु ण मोक्खु करेइ ।

—प० प्र० १।६८ ।

५—प० प्र० २।१५६ ।

६—उव्वस बसिया जो करइ, वसिया करइ जु सुण्ण ।

—प० प्र० २।१६० ।



है। उनके अनुसार जो उद्बस को वसित करता है और शून्य में स्थित होता है उसकी में बलि जाता हूँ। स्वर्गों का यह अद्भुत साम्य देखने योग्य है।

नाथ संप्रदाय में शिव को आदिनाथ माना जाता है। यह शिव पौराणिक मत की तरह सगुण साकार न होकर निर्गुण निराकार हैं। यही कारण है कि मूर्तिद्रोही मुसलमानों ने भी नाथ संप्रदाय को अपनाया। ज्ञातव्य है कि दो तीन शताब्दी पश्चात् इसी प्रकार नामदेव ने बिठ्ठल और कबीर ने राम शब्द को पकड़कर निर्गुण निराकार का प्रचार किया। नाथ संप्रदाय में यह शिव तत्व जैनियों के परमात्म तत्व से बहुत भिन्न नहीं है अपितु उसी परंपरा में है। सिद्धों में से ही निकलकर शुद्धाचार और शैव दर्शन के साथ हठयोग को मिलाकर नाथ संप्रदाय को खड़ा करने वाले गोरख नाथ के अनुसार 'दृश्य के भीतर हमेशा अदृश्य का सधान करना चाहिए।' उन्होंने कहा है कि 'आकाश तत्व को सदा शिव समझने वाले के आभ्यंतर में निर्वाण पद सहज ही उपस्थित रहता है। उसकी पहचान गुरुसाहाय्य से ही होती है और इस पहचान से सपन्न व्यक्ति आवागमन से मुक्त हो जाता है।

आकास तत्त सदा-सिव जाण । तसि अभिअतरि पदं निरवाण ।  
प्यडे परचानें गुरुमुषि जोइ । बाहुडि आवागवनु न होइ ॥<sup>२</sup>

उसकी सर्व व्यापकता को स्मरण करते हुए गोरखनाथ कहते हैं कि, 'बाहिर न भीतरि नेडा न दूरि'।<sup>३</sup> वह परमतत्व रूपी 'नाथ' सपूर्ण सृष्टि में निरंतर है पर उसके नैरन्तर्य की अनुभूति साधनागम्य है।

छत्र पवन निरंतर रहै छीजै काया पिंजरा रहै ।

मन पवन चचल निज गहिया बोलै नाथ निरंतर रहिया ॥<sup>४</sup>

जिस निरजन शब्द को जैन मुनि ने परिभाषित करते हुए उसकी गुणात्मक सत्ता स्थिर की है उसे नाथ मत इस रूप में स्मरण करता है :—

१—गोरखवानी पृ० १६२

२—वही, पृ० १६२

३—वही, पृ० ५३

४—वही, पृ० १६०

उदय अस्त, राति न दिन, सबे सचराचर, भाव न भिन्न ।

सोई निरंजन डाल न मूल, सर्वव्यापक सुषम न अस्थूल ॥<sup>१</sup>

इसे उन्होंने शून्य मानकर माता पिता का पद भी दिया है—

सुनि ज माई सुनि ज बाप, सुनि निरंजन आपै आप ॥<sup>२</sup>

इस प्रकार नाथ संप्रदाय में निरंजन शब्द शून्य के लिये और शून्य शब्द ब्रह्मरंधस्थ स्थिति के लिये आता है ।

संत साहित्य में यह परंपराएँ ज्यों की त्यों चली आई है । सिद्धों, जैनियों और नाथों में जिस परमतत्व की चर्चा हो चुकी है वह एक ही परम शक्तिशाली तत्व है, वह सर्वत्र शून्यावस्था में प्राप्य है, और वह सृष्टि व्यापक होकर भी अंतःस्थित है । सिद्धों के यहाँ वह प्रायः अनाम है और एक मानसिक भूमिका—सहज शून्य या परमसहसुख के रूप में मान्य है । जैनों में भी वह नित्य निरंजन-ज्ञानमय और अनाम है । परमतत्व को नाथों में शिव नाम तो मिला है लेकिन उस शिव की संपूर्ण विशेषताएं कथित परंपरा से प्राप्त हैं । वस्तुतः सातवीं शताब्दी के लगभग अधिकांश बेदवाह धर्मों में पारस्परिक अंतरावलंबन के कारण पारस्परिक समशीलता दृष्टिगत होती है । योगाचार तो सिद्ध जैन मतों में प्रविष्ट था ही भक्ति का भी परोक्षतः विकास हो रहा था । इस तात्त्विक अंतरावलंबन के साथ साथ भक्ति का वही स्त्रोत संत साहित्य में भी प्राप्त होता है जो महायान मत में विकसित होकर सहजयानी सिद्धों को प्राप्त हुआ था । किंतु यह अंतःस्त्रोत था । इन्हीं दिनों में वैदिक धारा में भी भक्ति चरम विकास प्राप्त कर चुकी थी उससे संतमत का प्रत्यक्षतः प्रभावित होना स्वाभाविक था । निर्गुण के साथ भक्ति के अवरोध का तात्त्विक रहस्य यही है कि महायान ने शून्यता और करुणा का अमेद सिद्ध कर दिया था ।

कहै कबीर एक राम जपहु रे हिंदू तुरुक न कोई ।<sup>३</sup>

— उसकी सर्वव्यापकता का स्मरण इस रूप में हुआ है—

---

१—गोरखबानी पृ० २६

२—वही, पृ० ७३ ।

३—कबीर ग्रंथावली पृ० १०६ ।

धीव दूध में रमि रखा व्यापक सब ही ठौर ॥<sup>१</sup>

खालिक खलक में खलक में खालिक सब घट रखा समाई ॥<sup>२</sup>

कबीर ने निरंजन शब्द का दोनों अर्थों में प्रयोग किया । पहला प्रयोग तो जैनियों की तरह है:—

गोव्यदे तू निरंजन तू निरंजन तू निरंजन राया ।

तेरे रूप नाहीं, रेख नाहीं, मुद्रा नाहीं माया ।

तेरी गति तू ही जाने तेरी तो सरना ॥<sup>३</sup>

जीव तत्त्व आलोच्य चारों धर्मसाधनाओं में अत्यंत महत्त्वशाली स्वीकार किया गया है । बौद्ध आचार्य आत्मा को तो नहीं मानते फिर भी शरीर और पिंड को उन्होंने पर्याप्त महत्त्व दिया है । जैनियों जीवतत्त्व का ने आत्मतत्त्व का विशद निरूपण किया है । नाथ स्वरूप संप्रदाय और संत मत में आत्मा की सबल सत्ता स्वीकार की ही गई है । जो अनात्मवादी हैं वे भी उस परमतत्त्व को पिंडांतर्गत ही मानते हैं लेकिन जो आत्मवादी हैं वे तो उसे ईश्वराश ही मानते हैं ।

सहजयानी सिद्धों के अनुसार जो बाहर है वही शरीर के भीतर भी है । वह चौदह भुवनों में निरंतर वास करता है । जो अशरीर है वह शरीर में वास करता है—इस तथ्य को जो ठीक से समझता है वह मुक्त हो जाता है ।

जिम बाहिर तिम अन्मंतरु । चौदह भुवणे ठिअउ गिरंतरु ।

असरिर काहु सरीरहि लुक्को । जो तहि जाणइ सो तहि मुक्को ॥<sup>४</sup>

एक प्रकार से उस परमतत्त्व और जीवतत्त्व में द्वैत के स्थान पर अद्वैत है ।

१—दादू ग्रानी, भाग १, पृ० ३२ ।

२—कबीर ग्रथावली, पृ० १०४ ।

३—वही, पृ० १६२ ।

४—दोहा कोप, ८६ ।

इन सिद्धाचार्यों ने परम तत्व और जीवतत्व का जो निकट संबंध स्थापित किया वह परवर्ती तीनों साधनाओं में प्राप्त होता है। अवश्य ही नाथमतावलंबी और संत-मतवाले अद्वैतवादी औपनिषदिक दर्शन से भी किसी न किसी रूप में प्रभावित थे।

जैनाचार्यों ने इस आत्मतत्व का विशद निरूपण किया है। मुनि जोहन्नु के अनुसार आत्मा गौर, श्याम आदि विभिन्न वर्णों से रहित है। इसमें तनुत्व स्थूलत्व का आरोप मूढ़ लोग करते हैं। आत्मा जाति, लिंग, धातु, मूर्च्छता, पांडित्य, ईश्वरत्व, अनीश्वरत्व, तारुण्य वार्द्धक्य सबसे स्वतंत्र और निर्लिप्त है, वह तो एक कर्मविशेष, एक चेतन भाव, निजी मन की एक अतिशय निर्मल अवस्था है।

हंड गोरठ हंड सामलठ हंजि विभिरणठ वण्ण ।

हंड तण्ण अंगठं थूलु हउं एहउं मूढउ मण्ण ॥ प० प्र० १।८०

इउं वर वंभण्ण वइसि हउं हउं खत्तिउ हंड सेसु ।

पुरिस णउंसउ इत्थि हउं, मण्णइ मूढं विसेसु ॥ प० प्र० १।८१

अप्पा गोरठ किण्हु णवि, अप्पा र त्तण होइ ।

अप्पा सुहुसु वि थूलु णवि, णाणिउ जाणे जोइ ॥ प० प्र० १।८२

अप्पा पंडिउ मुक्खु णवि, णवि ईसइ णवि णीसु ।

तरुणठ वूढउ बालु णवि जाणिउ कम्म विसेसु ॥ प० प्र० १।९१

पुण्ण वि पाठ वि कालु णवि धम्माधम्मु वि काठ ।

एक्कुवि अप्पा होइणवि मेल्लवि वेयण भाठ ॥ प० प्र० १।९२

जैनाचार्य परमात्म तत्व को भी ज्ञान का पूर्णत्व प्राप्त रूप ही मानते हैं। वह अनादि और अनत देहमंदिर में निवास करता है। वह शरीर में सूक्ष्म रूप से ज्ञान का स्फुरण मात्र है। वह न तो पाषाण मंदिर है, न शिला में है न रंग में है न रेखा में है।

देहा देवलि जो वसइ, देउ अणाइ अणंतु ।

केवल णाण फुरंत तण्ण सो परमप्प लिभंतु ॥

देउ न देउले णवि सिल्लए णवि लिप्पइ णवि चिंत्ति ।

अखउ गिरंजण णाणमठ, सिउ संठिउ ठव चित्त ॥

उसकी प्राप्ति के लिये आत्म ज्ञान की आवश्यकता है। योगियों को संबोधित करके कहते हुए जोहन्दु कहते हैं कि हे योगी अपने को जानकर तुम संसार को जान जावोगे। आत्मानुभावन आवश्यक है।

जोह अप्पे जाणिण्ण, जगु जाणियठ हवेइ ।  
अप्पह केरइ भावइह विविठ जेण बसेइ ॥

हे योगी वस्तु का स्वभाव यह है कि आत्मा आत्मा को ही प्रकाशित करती है जिस प्रकार आकाश को अरुण की किरण।

अप्पु पयासइ अप्पु परु, जिय अंबरि रबि राठ ।  
जोइमं प्थु म भति करि एहउ वत्थु सहाठ ॥

नाथ संप्रदाय में जीव का स्थान वही माना गया है। आत्मा विशुद्ध रूप से निरजन का अंश है। मनुष्य के शरीर के धर्मों और विकारों से जीव को उस परमत्व की अनुभूति नहीं होती। गोरखनाथ कहते हैं।

जीव सीव संगे बासा वधि न पाइबा रुध्र मासा ।  
इस घाट ना करिबा गोतं, कथंत गोरखनाथ गरेत ॥

सतसाहित्य में भी इस विचार का अपने ढंग से विनियोग हुआ है। प्रत्येक न्यक्ति के भीतर परमात्म तत्व पूर्ण रूप से विद्यमान स्वीकार किया गया है। रहस्य केवल यह है कि वह इस सत्य से अपरिचित है। इस बात का परिचय सभी सदेहों से ऊपर उठने पर ही सकता है—‘दूर किया सदेह सब जीव ब्रह्म नहिं भिन्न’ (सुंदरदास)। अपने वास्तविक स्वरूप को भूल जाने के कारण अपने को ब्रह्मेतर समझता है। आत्मतत्व को भूलकर पक्षतत्त्वों की ओर दृष्टिपात करता है, उसी में अपने जीवन की सार्थकता मानता है—‘सूधी ओर न देखई देखै दर्पन पृष्ट।’ जब साधक सपूर्ण सदेहों से ऊपर उठ जाता है तो उसकी अनुभूति इस प्रकार की हो जाती है।

हेरत हेरत हे सखी, रक्षा कवीर हेराइ ।  
बूद समानी समुद में, सो कत हेन्या जाइ ॥  
हेरत हेरत हे सखी, रक्षा कवीर हेराइ ।  
समुद समाना बूद में, सो कत हेन्या जाइ ॥

सदा लीन आनंद में सहज रूप सब ठौर ।

दादू देखे एक कौ दूजा नाहीं और ॥

दादू बानी; पृ० ४२-४३

साहव मिलि साहव भए कछु रहीं न तमाई ।

कहैं मलूक तिस घर गए जह पवन न जाई ॥

—मलूकदास; संत बानी संग्रह; भाग २ पृ० १०४

तथागत का धर्म मूलतः निवृत्तिमूलक था । आरंभ में भिक्षु और भिक्षुश्रौं का अविवाहित रहना अनिवार्य था । उनके लिये संसार दुःखमय था । इस प्रकार की कठोर निवृत्तिमूलकता बहुत परमतत्त्व और जीव दिनों तक नहीं चल सकी और हीनयान में तत्त्व के भेदक तत्त्व अंतर्धर्मित हो गई किंतु महायान मतवालों ने शुद्ध वासना को त्याज्य नहीं माना । लेकिन नितान्त चाममार्गी हो जाना कमलकुलिश के नाम पर अष्टाचार में फँसना उन्हें भी अप्रिय था । सरह ने वज्रयानियों से इसी बात को लेकर सहजयान मत का प्रस्थानभेद सूचित किया । यों भी सहजयानी सिद्ध पर्याप्त मात्रा में अशुद्ध वासनाओं से बचने के लिये सावधान रहते हैं । इस मायामय शब्द रस-रूप-गंध से संमिलित प्रबल आकर्षणयुक्त सृष्टि के प्रति वे सब आतंकित हैं । इस प्रसरित मायाजाल में मोहग्रस्त जीव विमूढ़ हरिण के समान फँस गया है । मोहविनाश और बुद्धत्व प्राप्ति के लिये गुरु की परम आवश्यकता है—

जइ तुम्ह भुसुक अहेरी जाइव भरहसि पंच जना ।

गलिणी वन पइसन्ते होहेसि एककु मणा ॥

माआ जाल पंसारी बांधेलि माआ हरिणी ।

सद्गुरु बोहं वूफि रे कासु (काहिणी) ॥<sup>१</sup>

सिद्ध लुईपा कहते हैं कि काया एक वृक्ष है जिसकी पाँच डालें हैं । चंचल चित्त में काल प्रविष्ट हो गया है । मन को दृढ़ करके महासुख की भावना कर इसमें गुरु की सहायता हितकर होगी ।

काआ तरुबर पंचबिडाल । चंचल चीए पइठ्ठा काल ।

दिढ़ करिअ महसुह परिमाण । लुई भणह गुरु पुच्छिअ जाण ॥<sup>२</sup>

१—चर्यापद, २३ ।

२—चर्यापद, १ ।

जीव को आरम्भ से ही इस संसार में जो विश्वास पैदा हो जाता है वह वस्तुतः एक आतिपूर्ण प्रतिभास है। जिस प्रकार सर्प में लोग रज्जु का भ्रम करते हैं और अतः उसी के द्वारा मृत्यु को प्राप्त होते हैं, उसी प्रकार इस मिथ्या और दुःखपूर्ण संसार को सत्य और सुखपूर्ण समझते हैं। सुसुक्पाद कहते हैं कि श्रेष्ठ योगी तुम इसको हाथ में मत लेना। इन तथ्यों को यदि तुम हृदयंगम कर लोगे तो तुम्हारी अशुद्ध वासनाएँ समाप्त हो जाएँगी। यह सारा संसार मृगमरीचिका और गंधर्वों की नगरी के समान है।

आहृणं अनुअनापं जग रे मनिणं सो पडिहाइ

रज्जु सप्प देखि जो चमकिउ, साचे जिमि लेइ खाहउ ॥

अकत जोइआ रे मा कर हाथ लोणहा

अहस सहावें सहज वूमसि बासना तोरा ।

मरुमरीचि गंधव्व-नअरी दापण पडिर्विउ जइसा ॥

—चर्यापद

जैनियों का धर्म भी आरम्भ से ही कठोर निवृत्तिमूलक था। यह उनका सौभाग्य है कि अतः तक उनके धर्म का एक सतुलित रूप ही सुरक्षित रह गया। उन्हें ढोंबी, रजक्री आदि तक नहीं पहुँचना पड़ा। ऐसी स्थिति में उनका इस मायामय विश्व से छुटकारा पाने का उपदेश सहज स्वाभाविक है। मुनि जोइदु के अनुसार इस दुनिया का सबसे बड़ा आकर्षण हिरणाक्षी रमणी जिसके हृदय में हो वह उस पारलौकिक आकर्षण ब्रह्म विचार से वंचित रह जाएगा।

जसु हरिणच्छी हियवठएँ तसु शवि वसु वियारि ।

एक्कहि केम समति बढ, वे खडा पडि यारि ॥

प० प्र० १।१२१

रूप, शब्द, स्पर्श, गंध, रस इनके द्वारा भी जीवतत्त्व विनाश को ही प्राप्त होता है। मुनि जोइदु के अनुसार रूप से पतंग, शब्द से मृग, स्पर्श से गज, गंध से भ्रमर, रस से मत्स्य नष्ट हो जाते हैं फिर क्यों वे इनसे प्रेम करते हैं अर्थात् उन्हें इनसे प्रेम नहीं करना चाहिए।

रुवि पयंगा सहि मय, गथ फासहि यासति ।

अलि उल गघहि मच्छ रसि, कियि अणुराइ करंति ॥

प० प्र० २।११२

इसी विश्वास के कारण वे कहते हैं कि पंचेंद्रियों रूपी पंचनायकों को वश में करो जिससे अन्य भी वशवर्ती हो जाय । तरुवर के मूल के विनष्ट हो जाने पर अवश्य ही पूर्ण सुख जाते हैं ।

पंचहि गायकु वसि करहु जेण होति वसि अण्ण ।

मूल विणट्ठइ तरुवरहं अवसइ सुक्कइ पण्ण ॥

प० प्र० २।१४१

नाथ संप्रदाय का योगी संसार के प्रति सर्वथा उपेक्षाशील है । यह पंचेंद्रियों और पंचतन्मात्राओं आदि के प्रति सर्वथा कठोर है । इनके अनुसार परिवारी योगसाधन नहीं कर सकता, इसके लिये उसे परिवार छोड़ना ही पड़ेगा । इन हठयोगियों की विशेषता यह है कि ये संसार की मृग मरीचिका के प्रति अन्य साधकों की तरह आतंकित नहीं होते क्योंकि इन्हें अपनी दृढ़ साधनाओं में अत्यधिक विश्वास है । यही कारण है कि इनका स्वर विशेष वर्जनशील न होकर योगसाधना के प्रति विशेष आग्रहशील ( पाजिटिव ) है । साधना सिद्ध योगी में गोरखनाथ का पूर्ण विश्वास है । वह स्वलित होगा इसका अदेशा इन्हें नहीं । यदि वह कहीं किसी भी क्षण स्वलित हो जाय तो योगी ही नहीं । इनके अनुसार समाधिसिद्ध अनहद नाद का श्रोता ब्रह्मतत्त्व को बूझनेवाला योगी उस माया की फाँस से बच सकता है जिसमें संपूर्ण त्रैलोक्य, त्रिकुटी रवि एवं शशि भी फँसे हुए हैं ।

तूंबी में तिरलोक समाया त्रिवेणी रिब चंदा ।

बूमो रे ब्रह्म गियानी अनहद नाद अभंगा ॥

गो० बानी, पृ० २५७

कहा जाता है कि गोरखनाथ मत्स्येंद्रनाथ के शिष्य थे । चौरासी सिद्धों की सूची में मीनपा ( मत्स्येंद्रनाथ ) और गोरक्षपा ( गोरखनाथ ) दोनों का नाम आता है । अपनी देशी रचनाओं में भी गोरखनाथ ने आदर के साथ अपने गुरु का नाम लिया है । अनुश्रुति है कि यह मत्स्येंद्रनाथ सहजयानी साधना मार्ग पर चलते चलते पथभ्रष्ट हो गए थे और गोरखनाथ ने इन्हें सुधारा । 'गोरखमछिंद्र गुष्टि' नामक एक रचना भी गोरखनाथ के नाम



मिलती है। इसमें गुरु को तार्किक ढंग से शिष्य ने सांसारिक आकर्षणों की व्यर्थता और कठोर साधना मार्ग का निर्देश किया है।

संत मत-सतों में जैनियों, नार्थों की वह परंपरा ज्यों की त्यों चली आई। उन्होंने भी माया को भयावह और मार्गरोधक माना तथा उससे बराबर सावधान रहने का उपदेश दिया। अद्वैत वेदात का कबीर इत्यादि पर प्रभाव होने के कारण वे जड़ और चेतन संपूर्ण सृष्टि को ब्रह्म का व्यक्त स्वरूप समझते हैं इसके परे अव्यक्त, पूर्ण ब्रह्म का स्थान। उन्होंने माया का शक्ति-शाली अस्तित्व स्वीकार किया है जो जीव आत्मा को परमात्मा से विच्छिन्न करने का कार्य करती है।

तू माया रघुनाथ की खेलण चली अहेदे।

चतुर चिकारे चुणि चुणि मारे कोई न छोड्या नेदे।

मुनिवर पीर दिगबर मारे जतन करता जोगी।

जगल महि के जंगम मारे तू रे फिरे बलवती।

वेद पढता ब्राह्मण मारा सेवा करता स्वामी।

अरथ करता मिसर पछाड्या तूँ र फिरै मैमती।

साबित कै तूँ हरता करता हरिभगतन की चेरी।

दास कबीर राम कै सरनै ज्यू लागी छ्युँ तोरी ॥ क० ग्रं०, पद १८७

कबीरदास ने बताया है कि इस माया का प्रभाव बढ़ा ही मधुर होता है जो असावधान और अज्ञानी है वह उसका शिकार हो जाता है।

मीठी मीठी माया तजी न जाई।

अग्यानी पुरिष को मोलि मोलि खाई।

उनके अनुसार माया ही विषय वासनाओं को जन्म देती है—

इक डाइन मेरे मन वसे। नित उठि मेरे जिय को डसे।

या डाइन के लरिका पाँच रे। निसि दिन मोहि नचावै नाच रे ॥

कबीर के पास भी यह माया बहन आई थी। उन्होंने होशियारी से जवाब दिया माया बहन ! तू यहाँ से चली जा, कबीर फँसने वाला जीव नहीं है। तुझे तो पाट पट्टर चाहिए और बेचारे कबीर कमीनी जाति का झुलाहा है। माया क्यों छोड़ने लगी। उसने जवाब दिया, भाई मैं तो अपना काम करती ही जाऊँगी अपने साहब को मुझे लेखा तो देना ही पड़ेगा।

‘कबीर बोले’ माया रानी पत्थर नहीं भीज सकता । कबीर नहीं ढिगेगा । जिस मच्छ की तू मच्छी है वह मेरा रसवाला है । जरा भी तेरी ओर नजर ढालूँ तो वह नाराज हो जाय । तू और जगह जा ।<sup>१</sup>

सहजयानी सिद्धों, जैन साधुओं, नाथपंथी योगियों और संतों सबकी साधना परंपरा की जो सबसे महत्वपूर्ण विशेषता है वह यह कि ये सब परमतत्त्व से सीधा संबंध स्थापित करना चाहते हैं ।

उद्देश्य उनके पथप्रदर्शक के रूप में एक मध्यवर्ती गुरु मात्र है । पोथी पत्रा, मंदिर मस्जिद, व्रत तीर्थ (कुछ भी नहीं, साधक और उसका परम तत्त्व सहज मार्ग के द्वारा उसकी प्राप्ति । इन्हें कहीं दूर भटकने की आवश्यकता नहीं देह ही इनका सब कुछ है । काया ही तीर्थ है । सरोरुहपाद कहते हैं:—

एहिं से सुरसरि जमुणा, पृथ से गंगा साश्ररु ।  
 पृथु पञ्चाग वणारसि, पृथु से चंद दिवाअरु ॥  
 खेतु पीठ उपपीठ, पृथु महं भमइ परिद्विओ ।  
 देहा सरिसअ तित्थ, मइं सुह अरण्य ण दिद्वओ ॥  
 सण्ड पुंअणि दल कमल गन्ध केसर वरणालें ।  
 छड्डहु वेणिम ण करहु सोसंग लागहु बढ आले ॥  
 काय तित्थ खअ जाइ, प्रच्छह कुल ईणओ ।  
 ब्रह्म विट्ठु तेलोअ सअल जाहि णिलीणओ ॥

—४७ से ५०—दोहाकोश<sup>२</sup>

जैन कवि जोहन्टु ने भी कहा है:—

देहा देवलि जो वसइ देठ अणाइ अणंतु ।  
 केवल णाण फुरंत तणु, सो परमप्पु णिभंतु ॥  
 प० प्र० १।२३  
 देहिं वसंतुवि णवि छिवइ, णियमें देहुवि जोजि ।  
 देहे छिप्पइ जोवि णवि, मुणि परमप्पठ सोजि ॥

—प० प्र० १।२४

नाथ संप्रदाय में भी इस तथ्य को स्वीकार किया गया है :—

१—क० अं०, पद २७०, पृ० १८०

२—J. D. L. Calcutta University Vol, XXVIII.

गुरु के उपदेश में अमृतरस रहता है उसका जिसने दौड़कर नहीं पान किया वह बहुत से शास्त्रार्थों के मरुस्थल में भटक कर प्यासा ही मर जाएगा ।

गुरु की योग्यता पर लिखते हुए सिद्ध सरोरुह कहते हैं कि जबतक अपने पास ज्ञान न हो तबतक शिष्य नहीं करना चाहिए । यदि किसी अज्ञानी ने ढोंग से सचमुच शिष्य कर ही लिया और कोई अज्ञानी वस्तुतः शिष्य बन ही गया तो दोनों उसी प्रकार गर्तपतित होंगे जिसप्रकार अन्धे को कुएँ से निकालने वाला अंधा भी कुएँ में गिर जाता है—

जाव ण आप जाणिज्जइ, ताव ण सिस्स करेइ ।

अन्धा अन्ध कहाव तिम, वेण्ण वि कूव पढेइ ॥ ८ ॥ दोहा कोष

जैन मुनियों ने भी गुरु को पर्याप्त महत्व दिया है । मुनि रामसिंह कहते हैं कि जो न लिखा जाता है न पूछा जाता है न कहा जाता है । बिना चित्त के स्थिर हुए कहोगे भी किससे ? ऐसा चित्त गुरु के उपदेश से स्थिर हो जाता है इसलिये उस गुरु के उपदेश को धारण करने को छोड़कर और किनके उपदेश को धारण किया जाय । जिसने भेदों को तोड़कर एक कर दिया अर्थात् परमात्म-तत्त्व से जीवतत्त्व को मिला दिया वही गुरु है और मैं उसका शिष्य हूँ अन्य की अभिलाषा मुझे नहीं है । आगे पीछे दसो दिशाओं में जहाँ जोहता हूँ वहाँ वही है उसी ने मेरी भ्रांति को काटा है ।

जं लिहिठ ण पुच्छिठ कहव जाइ ।

कहियठ कासु विणउ चित्ति ठाइ ।

अह गुरु उवएसे चित्त ठाइ

त तेम धरंतिहि कहि मि ठाइ ॥ १६६ ॥

वे भजेविणु एककु किठ, मगाह ण चारिय विछि ।

तहि गुरूपहि हउं सिस्सिणी, वण्णहि करयि गलछि ॥ १७४ ॥

अगाइं पच्छइं दहदिहइ, जहि जोवउ तहि सोइ

ता महुफिटिय भतठी अवसणु पुच्छइ कोइ ॥ १७५ ॥ पाहुइ दोहा

नाथपंथ में भी गुरु का पर्याप्त माहात्म्य है । चूँकि हमें गोरखनाथ की ही रचनाएँ प्राप्त हैं और गोरखनाथ उस युग के महासाधक और प्रभावशाली धार्मिक नेता थे इसलिये उन्होंने गुरु के स्थान पर ज्ञान को ही अधिक महत्व दिया है । ऐसा भी है कि उनके अपने गुरु ही स्वयं मार्गभ्रष्ट हो गए थे और शिष्य को ( गोरखनाथ को ) उन्हें समझाना पड़ा । इसलिये भी गोरखनाथ ने

गुरु की योग्यता की कसौटी असाधारण रखी। उनका कथन है कि ज्ञान के समान गुरु नहीं मिला, चित्त के समान चेला नहीं मिला, मन के समान मित्र न मिला इसलिये गोरखनाथ अकेले फिरते हैं।

ज्ञान सरीखा गुरु न मिलिया, चित्त सरीखा चेला  
मना सरीखा मेलू न मिलिया, तातें गोरख फिरै अकेला।

—गोरखबानी।

अपने लिये ही नहीं गोरखनाथ अन्य योगियों को भी गुरु का निर्देश उतने ही समय तक के लिये करते हैं, जबतक शिष्य अकेले साधना करने लायक नहीं हो जाते।

गोरखनाथ ने गुरु की योग्यता पर विशेष बल दिया है। स्वयं अपने पर गोरख ने लिखा है कि जहाँ गोरख है वहाँ ग्यान है। वहाँ गरीबी, द्वंद्व विवाद नाम की कोई वस्तु नहीं। गोरख वही हो सकता है जो निस्पृह और निष्काम हों (गोरखबानी पृ० ६२) लेकिन ऐसा नहीं कि उन्होंने शिष्य की योग्यता का निर्धारण न किया हो। वे योगेश्वर की यही कसौटी बतलाते हैं कि वह शब्द विचार करके विचरण करे। जितने के लायक पात्र (शिष्य) हो उतना ही (ज्ञान) उसमें भरे। चाँप करके (बलात्) उसमें (पात्र में) भरने से पात्र फूट जाता है और यदि बाहर रह जाय (ज्ञान) तो नष्ट हो जाता है। बात यह है कि वस्तु तो अधिक है पर पात्र छोटा है, गुरु करे तो क्या करे ?

जोगेसर की इहै परछ्या, सबद विचार्या सेलै  
जितना लाइक वासण होवे ते तो तापे मेलै ॥ गो० बा०, पृ० ७८  
चापि भरै तौ वासण फूटे वारै रहै तो छीजै।  
बसत घणैरी वासण वोछा कहौ गुरु क्या कीजै ॥ गो० बा० पृ० ७८

पर गोरखनाथ द्वारा दीक्षित योगेश्वर अत्यंत उदार और समझदार हैं। वह प्रत्येक व्यक्ति को अधिकारी मानता है क्योंकि उसके पास धैर्य है सहज रीति का परिचय है और है शिष्य से प्रीति करने की क्षमता। गोरखनाथ का योगेश्वर, अवधू को संबोधित करके कहता है कि अवधू! सहज ही शिष्य की माया को लेना है सहज ही ज्ञान देना है और इस क्रिया में प्रीति और लगन का योग है। सहज सहज (धीरे धीरे) चलने से, ज्ञान प्रवेश कराने से पात्र स्वयं बढ़ा हो जाएगा और उसमें सब समा जाएगा।

अवधू सहजै लैगा सहजै दैदा सहजै प्रीति रहा ल्योलाई ।  
सहजै सहजै चलैगा रे अवधू तौ बासण करैगा समझै ॥

—गो० बा०, पृ० ७९-

गीता के महावाक्य 'श्रद्धावान् लभते ज्ञानम्' का इन शब्दों में उपदेश भी गोरखनाथ ने दिया है ।

सीसा नवावत सतगुरु मिलिया जागत रैण बिहाणी ॥ गोरखबानी ॥

सब मिलाकर नाथपंथियों में गुरु की योग्यता पर विधिवत् विचार किया गया है और उसे परमोदार ज्ञानस्वरूप माना गया है, दूसरी ओर शिष्य की योग्यता अर्थात् श्रद्धा पर विशेष बल दिया गया है ।

परवर्ती संतों की लगभग पाँच सौ वर्ष की काव्यपरंपरा और साधना परंपरा में सतगुरु का अत्यंत विशिष्ट महत्व स्वीकार किया गया है । कबीर के अनुसार गुरु उस उपास्य गोविंद की कृपा का फल है:—

जब गोविंद कृपा करि, तब गुरु मिलिया आइ ॥ १३ पृ० २, क० अ०

कबीरदास लोक और बेद के साथ दिग्भ्रमित होकर जा रहे थे आगे से सतगुरु मिले और उन्होंने उनके हाथ में प्रकाश दीप पकड़ा दिया ।

पीछे लागा जाइ था लोक बेद के साथि

आगे थैं सतगुरु मिल्या दीया दीपक हाथि ॥ क० अ० २/११

इसके पश्चात् कबीरदास सिद्धों के स्वर में स्वर मिलाकर कहते हैं —

सतगुरु मारया बाण भरि, धरि करि सूधी मूठ ।

अगि उघाड़ै लागिया गई दवा सू फूटि ॥वही २।८॥

गुरु का असीम महत्व है । बल्कि भाव और अलक्ष्य रूप में जो गोविंद है वही आकार रूप में गुरु है "गुरु गोविंद तौ एक है दूजा यहु आकार" । इतना ही नहीं हरि के रूठने से तो ठौर भी मिल जायगा परंतु गुरु के रूठने से ठौर भी नहीं मिलेगा इसलिये गुरु और कोई नहीं, वही है ।

कवीर ते नर अध हैं कहते गुरु को और ।

हरि रूठे गुरु ठौर है गुरु रूठे नहि ठौर ॥४॥

क० अ० पृ० २

लेकिन सत समुदाय गुरु की योग्यता के विषय में भी सावधान है । गुरु वह हो सकता है जो उन सग्यों को चुन चुन कर खा जाय जो सारे

संसार को ग्रस्त किए हैं। गीता में भी कहा गया है 'संशयात्मा विनश्यति'। इसलिये संशयों से मुक्त होना गुरु के लिये आवश्यक है—

संसे खाया सकल जग, संसा किनहुँ न खड्ड।

जे बंधे गुरु अप्पिरां, तिनि संसा चुणि चुणि खड्ड ॥२२॥

क० ग्रं०, पृ० ३

सिद्ध सरोरुहपाद के स्वर में स्वर मिलाकर कबीर कहते हैं कि जिसका गुरु भी अंधा और चेला भी पूर्ण अंधा वहाँ अंधा ही अंधे को ठेलता है और दोनों कुँड़े में पड़ते हैं।

जाका गुरु भी अंधला, चेला खरा निरंध।

अंधे अंधा ठेलिया, दून्यूँ कूप पडंत ॥

क० ग्रं०, पृ० २

संत संप्रदाय में शिष्य को कम महत्व नहीं दिया गया है। कहा गया है कि पहले शिष्य दान करता है—तन, मन और शीश का। तब गुरु पीछे से दाता बनता है और नाम का वरुशीश देता है।

पहले दाता सिस भया, जिन तन मन अरपा सीस।

पीछे दाता गुरु भए, जिन नाम दिया वरसीस ॥

इनके यहाँ गुरु को कुंभ बनाने वाला कुम्हार कहा गया है।

गुर कुंभार सिप कुंभ है, गढ़ि गढ़ि काढ़े चोट।

अंतर हाथ सहार दै बाहर बाहै चोट ॥

संत बानी संग्रह, पृ० २

जैसा कि भूमिका भाग में उल्लेख हो चुका है योग साधना की परंपरा अत्यंत प्राचीन है। उसके मूल ऋग्वेद और अधिकांश उपनिषदों में खोजे गए हैं। संपूर्ण भारतीय दर्शन में यही एक ऐसी

चित्त शोधन और सर्वसंमत अविस्वादी तत्त्वविद्या है जिसका प्रत्येक योगसाधना दर्शन ने आदर किया। बौद्ध धर्म के पाली

त्रिपिटकों तथा संस्कृत ग्रंथों में योग प्रक्रिया का विशिष्ट वर्णन है। महावीर स्वयं योगी थे और जैन धर्म में योग का विवेचन पर्याप्त मात्रा में किया गया है। अंगों के अतिरिक्त उमास्वामी ने 'तत्त्वार्थसूत्र' में और हेमचंद्र ने 'योग शास्त्र' में स्वतंत्र रूप से योग का विचार किया है। तंत्रों में योग का महत्वशाली स्थान प्रसिद्ध ही है। गोरखनाथ के नाथ

संप्रदाय में योग का इतना आदर है कि उसे योगी संप्रदाय ही कहा जाने लगा। यह अवश्य हुआ कि प्रस्थान भेद होने से योग साधना के विभिन्न संप्रदायों में होने वाले विवेचन में थोड़ा थोड़ा अंतर हो गया लेकिन उनके मूलतत्त्व प्रायः वही रहे जिनकी स्थापना महर्षि पतञ्जलि ने विक्रमपूर्व द्वितीय शतक में अपने 'योगसूत्र' में की थी।

हमारे आलोच्य चारों मतों में योगसाधना का प्रचुर साहित्य देशी भाषा में रचित मिलता है।

सहजयानी साधकों में योगसाधना का जो रूप मिलता है उसका संक्षिप्त परिचय यहाँ दिया जाता है।

सहजयानियों की साधना के अतर्गत प्रज्ञा एवं उपाय को युगनद्ध में परिणत कर बोधिचित्त को उसकी सवृत्त अवस्था से विवृत दशा में ले जाना भी आवश्यक समझा जाता था और उसकी विवृत दशा ही पारमार्थिक सत्त्व की स्थिति समझी जाती थी। इसके लिये सहजयानी साधक बोधिचित्त को पहले निर्माण चक्र ( मणिपूर चक्र में हठयोग के द्वारा उपलब्ध करता था और वहाँ से उसे फिर क्रमशः धर्म चक्र ( अनाहत चक्र ) व सभोगचक्र में ( विशुद्ध चक्र ) ले जाता हुआ उसे शीर्षस्थ उष्णीश, कमल अर्थात् सहजचक्र वज्रकाय तक पहुँचाकर पूर्णतः शांत एवं निश्चल सहज रूप प्रदान कर देता है। क्योंकि बोधिचित्त उसके अनुसार जब तक निर्माण चक्र में रहेगा तब तक अंतिम सुख संभव नहीं। बोधिचित्त का उक्त मार्ग इड़ा ( वामनाड़ी ) या पिंगला ( दक्षिण नाड़ी ) से न होकर मध्य अर्थात् सुषुम्ना नाड़ी से जाता है जो इसी कारण मध्य मार्ग भी कहलाता है। इस योगसाधना द्वारा एक प्रकार की आभ्यन्तरिक शक्ति जाग्रत होती है जिसे योगिनी और चाटाली नाम दिया जाता है। इसे डोंवी या सहजसुंदरी भी कहा जाता है और जिसके कारण ही महासुख संभव हो पाता है।<sup>१</sup>

इस विवरण में स्पष्ट ही कतिपय नामों का अंतर हो गया है। जिसे योगी कुडलिनी कहता है उसे सहजयानी प्रज्ञा कहता है। कुडलिनी और ब्रह्मरन्ध्रस्थ शिव का मिलन योगी भी मानता है ठीक वीरों के प्रज्ञोपाय युगनद्ध दशा की तरह। हाँ, इनकी जिस आभ्यन्तरिक शक्ति डोंवी चाटाली

---

१—उत्तरी भारत की सत परंपरा—प० परशुराम चतुर्वेदी, पृ० ४६।

आदि का उल्लेख हुआ है वह अवश्य योगियों में व्यवहृत नहीं है न तो इनमें सहजयानी सिद्धों की इन सूक्ष्म प्रज्ञोपाय मिलन की कल्पनाओं से पैदा स्थूल ऐहिक भ्रष्टाचार । सभी सिद्धों ने सबल दुर्बल ढंग से इस बात को व्यक्त किया है ।

सिद्ध सरोरुहपाद के कायातीर्थ के वर्णन के अनुसार इसी शरीर में सुर-सरि अर्थात् सुषुम्ना यमुना अर्थात् पिंगला और गंगासागर अर्थात् इडा है । इसी में प्रयाग अर्थात् वाराणसी भी है । इसीमें चंद्र अर्थात् आज्ञाचक्रस्थ चंद्रमा है जिससे अमृत स्राव हुआ करता है । इसीमें मूलाधार चक्रस्थ सूर्य है जो अमृत स्राव को सोख लेता है । इसी में क्षेत्र पीठ उपपीठ सभी हैं । देह के समान तीर्थ होना असंभव है । इसी शरीर में एक ऐसा वन है जिसमें पद्मिनीदलकमल वरनाल युक्त केशर मिलेंगे । ब्रह्मा विष्णु महेश यह तीनों भी इसी में रहते हैं ।

अनिमिष लोचन और चित्त निरोध, पवन रोधन और श्री गुरु के बोध से योग साधन संभव है :—

अणिमिस लोअण चित्त णिरोहे पवन णिरुतइ सिरिं गुरु वोहं ।  
पवण वहइ सो णिच्चलुजव्वे, जोई काल करइ फिरे तव्वे ॥

पतंजलि के योगसूत्र में ही लिखा है 'चित्तवृत्ति निरोधः योगः' । काया, मन वचन आदि न भंग हो तो सहज स्वभाव की प्राप्ति दुष्कर है । उस परमेश्वर को किससे कहा जाय उसे तो केवल सुरत कुमारी ही जानती है । 'सुरत' शब्द पर ध्यान देना चाहिए ।

काअ वाअ मणु जावण भिज्जइ, सहज सहावै तावण रज्जइ ॥८३॥  
सो परमेसर कासु कहिज्जइ । सुरअ कुमारी जीअ पडिज्जइ ॥८८॥

सरहपा ने वज्रयानियों की कमल एवं कुलिशवाली प्रचलित साधना को सुरत विलास का साधन मात्र ठहराया और उसे अंतिम ध्येय नहीं माना इनका कथन था कि कमल ( स्त्रीन्द्रिय ) तथा कुलिश ( पुंसेंद्रिय ) के संयोग द्वारा जो साधना की जाती है वह तो निरा सुरतविलास है और उसे संसार में कौन प्रयोग में नहीं लाता और उससे कौन अपनी वासना नृप्ति नहीं करता ।



कमल कुलिस वैविभज्जठिउजोसो सुरअ विलास ।

कोन रमई ण्ह तिहुअणेहि कस्सण पूरह आस ॥ ९४ ॥

दो० को०, पृ० ३६

हमें वास्तव में उसके द्वारा निर्मल परम महासुख के आनन्द का अंशमात्र क्षणानन्द के रूप में प्राप्त होता है वास्तविक रहस्य तो लक्ष्य और लक्ष्यों से रहित है ।

कुलिस सरोरुह जोएँ जोइउ, णिम्मल परम महासुह वोहिउ ।

खणँ आणंद भेट तहि जाणह, लक्ख लक्खण हीण परिआणह ॥

—दो० को०, पृ० ४९

सहजयानी सिद्धों की धर्मसाधना वस्तुतः प्रवृत्तिमूलक है, नार्थों या संतों की तरह निवृत्तिमूलक नहीं । उनकी साधना इस प्रकार होनी चाहिए जिससे चित्तरत्न क्षुब्ध न हो ।<sup>१</sup> क्योंकि सरोरुहपाद जैसे सुरतविलास का विरोध करने वाले सिद्ध भी निज भार्या के सहित घर में रहते हुए व्यक्ति को वधन से मुक्त होने में सक्षम मानते हैं । उनके अनुसार—

भाणहीण पब्बज्जे रहिअउ । घरहि वसंत भज्जे सहिअउ ।

जह्मिदि विसअ रमतं ण मुच्चइ । सरहमणइ परिआलकि मुच्चइ ॥ १९ ॥

—वही, पृ० १८

इन सहजयानी सिद्धों के अनुसार सभी साधनाओं का लक्ष्य चित्तशोधन है । चित्तशोधन के द्वारा सहज और शून्य स्थितियों की उपलब्धि होती है । सिद्धसरोरुहपाद के अनुसार चित्त ही संपूर्ण का बीज है, भव और निर्वाण भी उसी से विस्फुरित होते हैं । उसी चिंतामणि स्वरूप चित्त को प्रणाम करो क्योंकि वही इच्छाओं को पूर्ण करने वाला है । चित्त के वृद्ध होने से जीव वृद्ध होता है और मुक्त होने से मुक्त—इसमें कोई संदेह नहीं है । जिस चित्त से जड़ लोग वधनग्रस्त होते हैं उसी से प्रबुद्ध लोग मुक्त होते हैं ।

चित्तेकेसअलीबीज भवणिग्वाणोवि जस्सविफुरति ।

तचित्तामणिरुअ पणमह इच्छा फलदेति ॥ ४१ ॥

१—तथातथा प्रवर्तत यथा न क्षुभ्यते मनः ।

सक्षुब्धे चित्तरत्ने तु नैव सिद्धिः फटाचन ।

—“प्रश्नोपाय-विनिश्चय सिद्धिः ( श्लो० ४० पृ० २४ )

चित्ते वज्जे वज्जह् मुक्के मुक्कह् एत्थि संदेहा ।

वज्जति जेण विजडा लहु परिमुच्चति तेणवि बुहा ॥ ४२ ॥

—दो० को०, पृ० २४

इस चित्त शोधन के लिए चित्त को आच्छादित करने वाली अवांतर वस्तुओं और भावनाओं को हटाना पड़ता है । सिद्ध अनग वज्र ने इस बात को और भी स्पष्ट ढंग से व्यक्त किया है:—

अनल्प संकल्प तमोभिभूतम्, प्रभञ्जनोन्मत्त तद्धिचचलंच ।

रागादि दुर्वार मलावलिप्तम् चित्तं हि संसारमुवाच वज्री ॥

प्रमास्वरं कल्पनया विमुक्तं प्रहीण रागादि मतप्रलेपं ।

ग्राह्यं न च ग्राहकमप्रस्वत्वं दद्वैव निर्वाण वरं जगाद ॥

चित्त अनेक संकल्पों के ग्रंथकार से आच्छन्न रहता है और जब वह आँधी के समान उन्मत्त, विजली के समान चंचल और दुर्वार रागादि मलों के द्वारा अवलिप्त रहता है तब उसी को वज्रायानी 'संसार' की संज्ञा देते हैं । पर वही जब प्रमास्वर होकर सभी कल्पनाओं से विमुक्त और रागादि मलप्रलेपों से रहित हो जाता है और जब उसके विषय में ज्ञाता, ज्ञेय और ज्ञान का प्रश्न नहीं उठता तब उसी श्रेष्ठ वस्तु को निर्वाण की संज्ञा दी जाती है । सिद्धों में व्यवहृत शून्य या खसम या अमन की स्थिति यही स्थिति है । सरोरुहपाद ने कहा है ।—

सव्वरूअ ताहि खसम करिज्जइ, खसम सहावे मणवि धरिज्जइ

सोविमणु तहि अमणु करिज्जइ, सहज सहावै सोयरु रज्जइ ॥ ७७ ॥

—दो० को०, पृ० ३२

सिद्ध तेलोपा ने इसी बात को और स्पष्ट करते हुए कहा है कि चित्त जिस खसम का रूप धारण कर समसुख अवस्था में प्रविष्ट होता है उस समय ऐन्द्रिक विषयों का अनुभव ही नहीं होता । यह स्थिति आदि और अंत से रहित है और श्रेष्ठ गुत्तपाद ने इसे ही अद्वय कहा है ।

चित्त खसम जहि समसुह पइद्वइ इन्दी अ विसव तहि यत्तण दीसइ ॥ ५ ॥

आइ रहिअ एहु अन्त रहिअ वरगुरुपाअ अद्वअ कहिय ॥ ६ ॥ —

—तेलोपा दोहा कोष, पृष्ठ ३

इस निरंतर होनेवाली मनःशुद्धि की क्रिया को सिद्ध शांतिपाद ने रूई धुनने के रूपक के द्वारा स्पष्ट किया है। रूई को अंश अंश धुनकर निकालते चलो तबतक जबतक वह निःशेष न हो जाय।

तुला धुणि धुणि अंशूहि अंशू । अंशू धुणि धुणि गिरवर ससू ॥२६॥

—चर्यापद

मन की यह शून्य और निराच्छन्न स्थिति ही परमपद और निर्वाण की स्थिति है।

जैसा कि कहा जा चुका है इस अवस्था की प्राप्ति के लिए सिद्ध लोग यौगिक प्रक्रियाओं का भी आश्रय लेते हैं। सिद्ध काण्हपा ने शरीर के भीतर सहज और महासुख के उत्पत्ति स्थान को इड़ा और पिंगला के मिलन स्थान के निकट ही माना है और पवन की साधना के द्वारा उसे प्राप्य माना है।<sup>१</sup> उनके अनुसार बायीं नासिका की ललना नामक ( प्रज्ञा स्वरूप ) चंद्र नाड़ी एवं दाहिनी नासिका की रसना नामक ( उपाय स्वरूप ) सूर्यनाड़ी उस महासुख कमल के दो खड हैं उसका पौधा गगन के जल में, जहाँ अमिताभ या परम आनन्दमयप्रकाश पक रूप में वर्तमान है, उत्पन्न होता है। उसका मुख्य नाल जवधृति अथवा मूलशक्ति होती है। इस महासुख कमल के मकरंद का पान योगी या साधक लोग शरीर के भीतर ही कर लेते हैं और उसका आनन्द सुरतवीर के आनन्द के समान होता है। वे अन्यत्र कहते हैं कि यदि पवन के निर्गमन द्वार पर इड़ ताला लग जाय, और तज्जनित घोर अधकार में शुद्ध वा निश्चल, मन का दीपक जला दिया जाय और यदि वह जिन रत्न की ओर उच्च गगन से स्पर्श कर जाय, तो ससार का उपभोग करते समय भी हमें निर्वाण की सिद्धि प्राप्त हो जाय।

पवन एवं मन को जहाँ एक साथ निश्चल किया जाता है उस स्थान की कल्पना सिद्धों ने ऊर्ध्वमेरु अथवा मेरुदण्ड की है। यह स्थान सुषुम्ना नाड़ी के शीर्ष पर है। काण्हपा के अनुसार वह पर्वत के समान समविषम है और उसकी कटारा में सम्पूर्ण जगत नष्ट होकर शून्य में विलीन हो जाता है। ( काण्हपा दोहाकोप दोहा २२, पृ० ४४ ) उसी उच्च पर्वत के गिखर को सिद्धों ने महामुद्रा व मूलशक्ति नैरात्मा का निवास स्थान भी बतलाया है।

१—काण्हपा, दोहाकोप दो० ४-५-६, पृ० ४१।

सिद्ध शवरपा का कहना है कि उस ऊँचे शिखर पर अनेक बड़े बड़े वृक्ष पुष्पित हैं और उनकी शाखाएँ गगन का सुम्वन करती हुई प्रतीत होती हैं। वहाँ पर अकेली शम्भरी (नैरात्मा) वन का एकांत विहार करती है। वहीं त्रिघातु की बनी सुन्दर सेज भी बिछी हुई है और साधक वहाँ पहुँचकर उक्त दारिका के साथ प्रेमपूर्वक विलास किया करता है। (चर्यापट, २८।१३३)

तात्पर्य यह कि सिद्धों की योगसाधना, मूलपद्धति और प्रक्रिया की दृष्टि से वही है जो नायों की लेकिन उसमें अनेक नाम भेद आ गए हैं। इन्हीं नाम भेदों में महामुद्रा ढोबी, चाँडाली आदि की नाम-कल्पनाएँ हैं। इन्हीं नाम कल्पनाओं में उस समूचे वामाचार की परंपरा भी प्रविष्ट हुई है। और इन्हीं वामाचार परंपराओं के द्वारा अनधिकारी सिद्धों में अनेक प्रकार के दूषण भी फैले।

जैनियों में एक स्वर से सर्वत्र आत्मा और आत्मचिंतन को महत्व दिया गया है। 'योगसार' में मुनि जोइन्दु ने आत्मा के तीन प्रकार बतलाये हैं—  
१—परमात्मा २—अन्तरात्मा ३—बहिरात्मा। उनका कथन है कि हे जीव अन्तरात्मा सहित होकर परमात्मा का ध्यान कर और आंतरिहित होकर बहिरात्मा को त्याग।

ति पयारो अप्पा मुणाहि पर अंतरु बहिरप्पु।

पर आपहि अंतर सहित बाहिरु चयहि शिभंतु ॥ ६ ॥ पृ० ३७२

उनके अनुसार बहिरात्मा परमात्मा और अन्तरात्मा के मार्ग में बाधक है। यह बहिरात्मा और कुछ नहीं शरीर और संसार जनित नाना प्रकार के विकारों की समष्टि है। मुनिराम सिंह के अनुसार यह आवश्यक है कि इस जीवन में ही मन मर जाय, पंचेन्द्रियाँ शमित हो जाय, निर्वाण-पथ और मुक्ति तभी प्राप्त हो सकेगी।

जसु जीवंतह मणु मुवउ पंचेन्द्रियहि समाणु।

सो जाणिएजह मौक्कलउ लखउ पडु णिवाणु ॥१२३॥ पाहुबदोहा

मुनिरामसिंह के अनुसार चित्त का मुंडन ही संसार का खंडन है।

चित्तहं मुडसा जिं कियउ। संसारह खडणुतिं कियउ ॥१३५॥ पा० दो०

मुनिराम सिंह ने शिव और शक्ति इन दोनों तत्त्वों के अन्योन्याश्रित संबंध के परिज्ञान को साधक के लिए आवश्यक बताया है।

डाला। मृगों को वश में करने के लिए उसके पास न तो कोई सुर है और न हाँक के लिए कोई नाद या घटा आदि का शब्द ही। फिर भी भील ने वाण ताना और इच्छा करते ही (मन ही से) मृग को प्रामाणिक रूप से वेध दिया। वाण ने मृग को वेध दिया। वह मारा गया। जो शर उसने ताना था, वह भी वाण नहीं था अर्थात् बिना धनुष के धनुष से, बिना वाण के वाण से, व्याध ने मृग (मन) को मार दिया। (गो० बा० पृ० ११८-१२०) इसी प्रकार इन्होंने अजपा जाप द्वारा चंचल मन को स्थिर कर ब्रह्मरन्ध्र में महारस या योगामृत उपलब्ध करने की विधि को भी सुनारी का रूपक दिया है और बतलाया है कि इस प्रकार अपनी इवासाक्रिया की धौंकनी के सहारे ही रस जमा कर उक्त कार्य संपन्न किया जा सकता है (पृ० ९१-९२ पद ६)।

मन की मायापरक वृत्तियों के दमन को प्रायः इन्होंने रूपकों के माध्यम से बौद्ध सिद्धों और जैन मुनियों दोनों ने व्यक्त किया है। लेकिन अजपा जाप, अत्यंत निग्रह पूर्ण निवृत्तिमूलक योग-साधना, साधनागत कठोरता (विरक्ति का मार्ग हमारा, यह पथ खरा उदासा। गो० बा० १२५।४४) इत्यादि पर जो बल नाथ संप्रदाय वालों ने दिया वह मिद्धों ने नहीं। जैनियों में तत्त्वचिंतन का आधिक्य होते हुए भी योगसाधना प्रक्रियाओं का अपभ्रंश भाषा में लिखित उल्लेख नहीं मिलता, यद्यपि जोड़ु की 'योगसार' जैसी रचनाओं से उनका हृदय भी आकर्षण स्पष्ट होता है।

गोरखनाथ ने एक स्थल पर लिखा है कि इस प्रकार मन लगाकर जाप जपो कि सोह सोह का उपयोग वाणी के बिना भी होने लगे। दृढ़ आसन पर बैठकर ध्यान करो और रातदिन ब्रह्मज्ञान का चिंतन किया करो। यह ब्रह्म ज्ञान आत्मविचार है जिसे उक्त साधना के अनुसार निरंतर चलना चाहिये।

ऐसा जाप जपौ मन लाई सोह सोह अजपा गाई ॥ टेक ॥

आसण टिढ़ करि धरौ धियान, अह निसि सुमिरौ ब्रह्मगियान ॥

इनके संपूर्ण उपदेशों का सारांश रूप इस पद में मिल जाता है। दशम द्वार अथवा ब्रह्मरन्ध्र में सदा ध्यान केंद्रित रखो, निराकार पद का सेवन करो, अजपा जाप जपो और आत्मतत्त्व पर विचार करो। इससे सभी प्रकार की व्याधियाँ दूर हो जायँगी तथा पुण्य पाप से भी संपर्क छूट जायगा।

ऐसा रे उपदेश दापै श्री गोरख राया,  
 जिन जग चतुर वरन जग लाया ॥ टेक ॥  
 पढ़ि लै ससवेद । करिले विधि नपेध ।  
 जाणिले भेदांनभेद । पूरिले आसा उमेद ॥  
 विषमी संधि मझारी । समया पंचौ वषत सारि ।  
 रहिवा दसवें दुवारि । सेहवा पद निराकार ।  
 जपिले अजपा जाप । बिचारिलै आपै आप ॥ ४३३ ॥

गो० वा० पृ० १२०

निर्गुण पंथियों ने नाथपंथियों द्वारा पालित योगसाधना प्रणाली को पूर्णतः अपनाया । यह अवश्य था कि कबीर के तत्त्वदर्शन में वैष्णव साधना पद्धति से भक्ति तत्व के मिल जाने से, सूफियों के प्रेम की पीर से रहस्य तत्व के मिल जाने से और स्वयं कबीर जैसे महान विलक्षण तेजस्वी संत को वैयक्तिक तत्वों के सम्मिश्रण से कबीर मत की संपूर्ण साधना में योग तत्व का रूप कुछ दूसरा हो गया, लेकिन फिर भी नाथपंथ का बहुत बड़ा ऋण कबीर दास के ऊपर था । संत संप्रदाय में व्यवहृत सवद, सुसवेद (स्वसंवेद्य) सुरति निरति, सार ( सारं ) टकसार ( टकसाल ), उनमुनि रहनी, जरना, जमापद निगुरा, अनाहद ( अनाहद नाद ), अनाहत तूर, हंसा, ताली ( तारी ) अनभै, भँवर गुफा, झाँई, इंगला, पिंगला, बंकनाल, नाद, बिंद, सुनि, परचा आदि अनेक आधारभूत शब्द ज्यों के त्यों नाथपंथ से लिए गए हैं ।

कबीरदास ने भी चित्तशुद्धि मनोमारण इत्यादि पर पर्याप्त बल दिया । सिद्धों से मनको मारने की जो प्रणाली चली आ रही थी उसे कबीरदास ने भी अपनाया है ।

प्रक्रिया संबंधी कुछ संत संप्रदाय की रचनाओं को हम यहाँ उद्धृत करेंगे ।

उलटि पवन कहं राखिए कोई मरम विचारे ।

सावे तीर पताल को फिर गगनहिं मारे ॥५४॥ क० ग्रं०, पृ० १३८

अर्थात् लौटने पर प्राणवायु को कहाँ संचित किया जाय इसके रहस्य पर कुछ ही लोगों ने विचार किया होगा । तीर को सर्वप्रथम पाताल की ओर लक्ष करो और तब उसे आकाश की ओर छोड़ो । तीर यहाँ प्रसंगानुसार प्राणवायु ही हो सकता है इसमें संदेह नहीं ।

प्रकट प्रकास ज्ञान गुर गमि थें ब्रह्म अगिन परजारी ।

ससिहर सूर दूर दूरतर, लागी जोग जुग तारी ॥

उलटि पवन चक्र पटबेधा, भरे ढढ रस पूरा ।

गगन गरजि मन सुन्न समाना, बाजौ अनहद तूरा ॥ वही पृ० ९०

अर्थात् गुरु के संकेतों का अनुसरण करने पर मुझे प्रकाश के दर्शन हुए और उसने ब्रह्माग्नि प्रज्वलित कर दी। चंद्र व सूर्य आपस में दूर रहते हुए भी योग में मिल गए। श्वास के उलटने से पटचक्र का भेदन हो गया और मेरुदण्ड और सुषुम्ना अमृत रस से भर गई। मन समाधि में लीन हो गया। गगन गरज रहा है अनाहत भी बज रहा है।

अवधू गगन मंडल घर कीजै ।

अमृत भरै सदा सुख उपजै बकनालि रस पीजै ॥

मूल बांधि सर गगन समाणा, सुखमन पोतन लागी ।

काम क्रोध का भया पलीता तहं जोगण जागी ॥ वही पृ० ११०

अर्थात् हे अवधू अपना निवास गगन मंडल में कीजिए। अमृतरस चू रहा है और शाश्वत आनंद उत्पन्न कर रहा है, बकनाल (सुषुम्ना) उस अमृत रस से भरा जा रहा है। मूल के केंद्र को संकुचित करके तीर सुषुम्ना से होकर गगन अथवा त्रिकुटी तक पहुँच गया। काम एवं क्रोध का प्रभाव जाता रहा जब योगिनी (कुडलिनी) जाग गई।

मनवा जाय दरीबे बैठा मगन भया रसि लागी ।

कहै कबीर जिय ससा नहीं, सबद अनाहद बागी ॥

वही, पृ० ११०

अर्थात् मन दसों द्वारों को पार कर अमृत रस द्वारा सिक्त होकर बैठ गया। अब मुझे कुछ भी सदेह नहीं रह गया क्योंकि अनाहत नाद बज चुरू।

अनुश्रुतियों के अनुसार कबीर साधना शक्ति में गोरख से बड़े थे। लौकिक कथात्मक गीतों में कबीर की चामत्कारिक शक्तियों का वर्णन मिलता है जिनसे प्रायः गोरख को पराजित बताया गया है। लेकिन अन्यत्र उन रचनाओं में जिन्हें अपेक्षया प्रामाणिक स्वीकार किया गया है कबीर का नाम अत्यंत आदर से लिया है गया। इतना ही नहीं वे इस परंपरा के अनेक लोगों, गोपीचंद, भर्तृहरि आदि का अत्यंत श्रद्धा से नाम स्मरण करते हैं। यह भी

निर्विवाद रूप से सिद्ध है कि गोरख कबीर से कम से कम दो तीन शताब्दी पूर्ववर्ती थे। ऐसी स्थिति में संघर्ष की बात निश्चय ही परवर्ती श्रद्धालु कबीर के भक्तों की कृपा होगी और निश्चित रूप से संतमत में नाथ संप्रदाय का बड़ा भारी योग है।

सहजयानी सिद्धों का नाम ही इसलिए सहजयानी पड़ा कि ये सहज शून्य की प्राप्ति करना चाहते थे। वस्तुतः सहज शब्द एक दृष्टिकोण विशेष को व्यक्त करता है। सहज मार्ग और गंतव्य दोनों सहज तत्त्व हैं। इस प्रकार 'सहज' का अर्थ हुआ धर्म साधना के सरलतम मार्ग की उपलब्धि। सहज मार्ग का अर्थ है निराङ्गन सरल और स्वाभाविक जीवन पद्धति तथा गंतव्य रूप सहज का अर्थ है निर्विकार और परम महासुखावस्था-प्राप्त शून्य स्थिति। इस प्रकार 'सहज' सिद्धों में पद्धति और उद्देश्य दोनों रूपों में गृहीत है। दार्शनिक भाषा में इसे ही सहज की साधनावस्था और साध्यावस्था भी कहेंगे।

सहज की साधनावस्था और साध्यावस्था की कल्पना के अनुसार आचरण ने साधक को एक अपूर्व जीवन प्रदान किया जो चतुष्कोटि (भाव विनिर्मुक्ति, अभाव-विनिर्मुक्ति, भावाभावविनिर्मुक्ति और न भावाभाव विनिर्मुक्ति) विनिर्मुक्ति से साधक को युक्त कर देती है।

सरहे खिच्चे कढ़िठ राव । सहज सहाव ए भावाभाव ॥ २० ॥

—दो० को०

सिद्ध काणहपा कहते हैं कि यही गिरिवर है यही महासुख का स्थान है। यदि सहज क्षणों की एक रात्रि प्राप्त हो जाय तो सीधे महासुख प्राप्त करोगे।

एहु सो गिरिवर कहिअ मह, एहु सो महसुह ठाव ।

एक्कु रअणी सहज खण, लब्ध महसुह जाव ॥ २६ ॥

दो० को०

परवर्ती महायानी एवं तांत्रिक साधना में निशापूजा का विशेष महत्त्व रहा है। निशापूजा का मुख्य प्रयोजन अर्धरात्रि के उस संघिक्षण को पकड़ना है जो सहज और परम महासुख है और जिसका अभिधान क्षण है।



इष्ट के अर्थ में सहज की शक्ति अपरिमित मानी गई है। सिद्ध भुसुकपाद कहते हैं कि सहज एक विशाल वृक्ष है जिससे त्रैलोक्य निष्पन्न होता है। सहज महातरु फरिअह तिलोए ( चर्यापद, ४३ )। यह सहज तत्व सहज हसलिये है कि उसमें विकल्पो की तरग नहीं है। विकल्पजन्य कालुष्य ( पाप पुण्य ) का द्वन्द्व नहीं है। विशुद्ध समता का योग है। जिसने शून्य और अशून्य दोनों को दृष्टिगत कर लिया है वह तत्व के प्रति न शून्य दृष्टि रखता है न अशून्य दृष्टि प्रत्युत वह उन दोनों के मध्य में अपना स्थान बनाता है। यही सहज स्थान है।

णितरग सम सहज रुअ सअल कलुष बिरहिए ।

वहिणणिककालिआ सुण्णासुण्ण पइट्ठु ।

सुण्णा सुण्ण वेणि मज्जे रे बढ, किम्पि ण दिट्ठ ॥

काण्डपा के ही अनुसार जिसने सहज में निज मन राग को निश्चल कर लिया वह तत्क्षण जरा मरण से मुक्त होकर सिद्ध बन जाता है।

सहजे णिच्चल जेणकिअ, समरसें णिअ मण राअ ।

सिद्धो सो पुण तवखणे, णउ जरा मरणह भाअ ॥ १९ ॥

—दोहाकोष

रहस्यवादी रूपक की भाषा में उन्मत और पागल शबर ( सबरपाद ) गुलगपादा करने का निषेध करते हैं क्योंकि सहज सुन्दरी उनकी घरनी का नाम हो गया है।

उन्मत शबरो पाअल शबरो मा कर गुली गहादा ।

तोहारि णिय घरणी नामें सहज सुन्दरी ॥ २८ ॥

—चर्यापद

इसी सहज के अनुसार सिद्धों ने अपना जीवनाचार भी निश्चित किया असल में सिद्धों में जो महामुद्रा की साधना सिद्धात से व्यवहार में आकर पारिवारिक जीवन में बदल गई और कहीं कहीं सयमित रूप में स्वीकृति भी पा गई उसके पीछे एक ही तथ्य है वह यह कि मानव जीवन में काम की जो एक अनिवार्य और अक्सर अपरिहार्य क्षुधा होती है उसका निषेध किसी भी लोकप्रिय व्यापक धर्म का सिद्धात नहीं बन सकता।

दार्शनिक दृष्टि से बौद्ध महायानी ससार और निर्वाण को एक ही मानता है। इस प्रकार सयमित भोग और व्यापक करुणा उसके निर्वाण

के नियामक तत्व हैं। इन भावों को विविध ढंग से सिद्धों ने व्यक्त किया है।

सिद्ध सरोरुह ने कहा है कि ध्यानहीन और अप्रव्रजित घर में भार्या के साथ रहता हुआ, विषयरत होकर भी अपने मानसिक बंधनों को न काट सका तो कौन नष्ट करेगा।

भाणहीण पन्वज्जे रहि अउ। घरहिं वसंते भज्जे साहिअउ।

जइ भिडि विषअ रमन्त ण मुच्चइ। सरइ भणइ परिआण कि मुच्चइ॥

—दोहाकोष, दोहा १९

सिद्ध काण्हपा कहते हैं मंत्र तंत्र मत करो। निज गृहिणी को लेकर केलि करो। हे तरुणि तुम्हारे निरंतर स्नेह के बिना बोधिचित्त की प्राप्ति करना कठिन है। जिसने अपने मन रत्न को अपनी गृहिणी के योग से निश्चल कर लिया वही वज्रनाथ बनने का अधिकारी है।

एक्कु ण किज्जइ मंत ण तंत। णिअ घरणी लइ केलि करन्त॥ २८॥

×

×

×

तो विणु तरुणि णिरंतर गेहें। बोहि कि लब्भइ एण वि देहें॥ २९॥

जे किअ णिचल मण रअण, णिअ घरणी लइ प्थ।

सोह वाजिरा णाहु रे मयि वुत्तो परमत्थ॥ ३१॥ दो० को०॥

इन सिद्धों का साधनामार्ग अपने प्रकृत रूप में अत्यंत उदारवादी और सरल था। सरह कहते हैं कि हमारी साधना का मार्ग अत्यंत ऋजु है, वक्र पथ मत पकड़ो, बोधिचित्त अत्यंत निकट है उनके लिये लंका मत जाओ। तुम्हारे हाथ में कंकण है उसी में आत्मबिंब देखो दर्पण लेने की क्या आवश्यकता है, अपने आपको निज मन में ही समझो।

उजुरे उजु छडि मा लेहु बंक, निअडि बोहि मा जाहु रे लंक॥

हाथेर कंकण मा लेहु दण्ण। अणणे आपा वूमत्तु निअ मण॥ ३२॥

—चर्यापद

जैन मत में बाह्याडंबर को मिथ्या तथा आत्मपरिज्ञान की आवश्यकता बताकर एक प्रकार के सहज जीवन का संकेत हो गया है।

अब देखना यह है कि जिस सहज समाधि का कबीर ने इतना गुणगान किया है क्या उसका कोई संकेत नाथ संप्रदाय में भी मिलता है? यह प्रश्न इसलिये भी स्वाभाविक है कि संतों में जो कुछ परंपराप्राप्त है वह नाथपंथियों

के माध्यम से ही आया है। इस विषय में बहुत कुछ निश्चयपूर्वक कहा जा सकता है कि उनका सीधा परिचय बौद्धों के दोहाकोषों और चर्यापदों से नहीं रहा होगा।

यदि हम ध्यानपूर्वक गोरखनाथ की साखियों का अध्ययन करें तो हमें उस सहज सरल साधनपथ का निर्देश उनमें भी मिल जायेगा। यह अवश्य है कि न तो इन्होंने सहज को परमपद का स्थान दिया है न तो सहजयानियों की ऋजुता को अपने यहाँ प्रश्रय दिया है अपितु सहज को साधनापद्धति की विशेषता के रूप में लिया और कठोर कायसाधना पर बल दिया है। एक और विशेषता जो गोरखनाथ की योगसाधना में मिलती है वह है उनका निरंतर ब्रह्मविचार में तन्मय होने का उपदेश।

गोरखनाथ ने कहा है सब व्यवहार 'युक्त' होने चाहिए। अचानक फट से बोल नहीं ठठना चाहिए। पाँव पटकते हुए नहीं चलना चाहिए। धीरे धीरे पाँव रखना चाहिए। गर्व नहीं करना चाहिए। सहज स्वाभाविक स्थिति में रहना चाहिए।

हबकि न बोलिबा, ठबकि न चलिबा धीरे धरिबा पावं ।

गरब न करिबा, सहजै रहिबा, भणत गोरख रावं ॥२७॥ गो० बा० ११।

इसका अर्थ यह नहीं है कि हँसना नहीं चाहिए, खेलना नहीं चाहिए, मस्त नहीं रहना चाहिए। जीवन के सहज और शुभ व्यापार निषिद्ध नहीं हैं, निषिद्ध है काम और क्रोध का अनुसरण। हँसो, खेलो, गीत छोड़ो लेकिन अपने चित्त की दृढ़ता को स्वलित मत होने दो।

हसिबा पेलिबा रहिबा रंग । काम क्रोध न करिबा सग ॥

हसिबा पेलिबा गाह्वा गीत । दिढ़ करि राखिबा आपना चीत ॥

नाथ संप्रदाय के महान गुरु गोरखनाथ में जो मस्ती है वह सम्पूर्ण मध्य-कालीन धर्माश्रित साहित्यसाधना में केवल कबीर में ही मिलती है और अन्य किसी में नहीं। गोरखनाथ कहते हैं हे अवधूत ! मन चगा (स्वस्थ) रहे तो कठौती में ( गरीर, आसपास, सर्वत्र ) ही गगा ( अभिप्रेत ब्रह्म ) है। बाह्य सृष्टि के आकर्षणों से निर्लिप्त हो जाओ तो सम्पूर्ण जगत् शिष्य हो जाएगा।

अवधू मन चगा तौ कठौती में ही गगा । बाह्या भेटहा तौ जगत्र चेला ॥

— १५३, गो० या०, पृ० ५३

गोरखनाथ ने एक तरह से मध्यममार्ग का ही उपदेश किया है। वे कहते हैं कि अधिक खाने से भी मृत्युभय है और न खाने से भी। इसलिये संयम ही वह साधन है जिससे जीव का निस्तार हो सकता है। मध्य में निरंतर अपनी स्थिति बनाए रखो। मन निश्चल और श्वास स्थिर रहे।

पायें भी मरिये अणुपायें भी मरिये, गोरख कहें पूता संजमि ही तरिये।  
मधि निरंतर कीजै बास, निहचल मनुवा थिर होइ सास ॥

—१४६, गो० वा०, पृ० ५१

स्वसंवेद्य ज्ञान का इनके यहाँ भी पर्याप्त माहात्म्य है। वही मुख्य ज्ञान कीर्त है। इंद्रिय निग्रह और संयम का ये पदे पदे उपदेश देते हैं।

ऐसा नहीं कि नायसंप्रदाय में गृहस्थ का आदर न हो, उसका भी आदर है। गृहस्थ का रूपक गोरखनाथ को बहुत पसंद आया है। वे कहते हैं—

घरवारी सो घर की जायौ। बाहरि जाता भीतरि आयौ ॥  
सरब निरंतरि काटै माया। सो घरवारी कहिणु निरंजन की काया ॥

—४४, गो० वा०, पृ० १६

गिरही सो जो गिरहै काया। अभि अंतरि की त्यागे माया ॥  
सहज सील का धरै सरीर। सो गिरही गंगा का नीर ॥४५॥

—४५, गो० वा०, पृ० १७

अधिकांश संत अशिक्षित थे। स्वयं इन संतों के आरंभिक नेता कबीरदास अशिक्षित और अपढ़ थे। लेकिन हम जानते हैं कि इन संतों में से अधिकांश ने जिस प्रकार की आध्यात्मिक उपलब्धियाँ प्राप्त कीं वैसी अनेक गंभीर पांडित्य वाले विद्वान नहीं पा सके। इस विरोध का कारण क्या है? जो पंडित है, दार्शनिक है, वह वास्तविक तत्त्वज्ञान का अनुभव न कर सके और जो अशिक्षित है, गवार है, वह उस ब्रह्म में मग्न हो जाय। वस्तुतः इसके पीछे संतों के सहज-दर्शन की दृष्टि है। आज भी पाश्चात्य दार्शनिकों में बर्गसां इत्यादि 'ने आनुभूतिक ज्ञान (Intuitive Knowledge) की बढ़ी महिमा गाई है। यह आनुभूतिक ज्ञान ही संतों का सहज ज्ञान है। यह सहज ज्ञान सीधे हृदय से संबद्ध है, अनुभूति ही इसके तत्त्वान्वेषण का साधन है। यह आंतरिक प्रेरणा और अनुभूति, साधक को बराबर उत्कर्षशील रखती है और वह ब्रह्मानुभूति के मार्ग में स्तर स्तर ऊपर उठता जाता है।

उसे कभी स्खलित होने का डर नहीं होता । इस साधना-पथ में उसे उसके प्रिय ब्रह्म का भी स्पष्ट आकर्षण खींचता रहता है । इस जयर्दस्त आकर्षण से हटकर वह पथ-विच्युत हो जाय यह संभव नहीं ।

कबीरदास तो ज्ञान ( आनुभूतिक ) की हाथी पर राजकुमार की तरह बैठकर निकले थे स्कंध पर 'सहज' का दुलीचा था, स्वान के सदृश संसार नीचे से झूकता और झख मारता रह गया कबीरदास अप्रभावित, गौरवान्वित चलते गए ।

हस्ती चढ़िया ज्ञान का सहज दुलीचा डारि ।

स्वान रूप संसार है पढ़्या मुपै रूप मारि ॥

—क० ग्रं०, पृ० ५९

दादू दयाल तो सहज के सरोवर में जो प्रेम की तरंगों से तरगापित था अपनी आत्मा और स्वामी के संग झूला झूल चुके थे । उन्हें क्या ?

दादू सरवर सहज का तामें प्रेम तरंग ।

तह मन झूले आत्मा अपने साईं संग ॥

बानी ज्ञानसागर, पृ० ४२

दादू के ही शब्दों में सहज वस्तुतः विना आँखों के, विना अंग वाले ब्रह्म को देखना, उससे विना जिह्वा के बातें करना, विना कान के उसकी बातें सुनना और विना चित्त के उसका चिंतन करना है ।

नैन बिन देखिवा अंग बिन पेखिवा

रसन बिन बोखिवा ब्रह्म सेती

सुवन बिन सुणिवा चरण बिन चलिवा

चित्त बिन चित्यवा सहज एती ।

—बानी, भाग १, पृ० ६६

कबीर को 'सहज' शब्द परंपराप्राप्त था—यह इंगित किया जा चुका है । बौद्ध सिद्धों में व्यवहृत होने वाला सहज शून्य नैराश्रय, कैवल्य, महासुख, के अर्थ में प्रयुक्त होता था, योगियों के यहाँ सहज शब्द साधना-पद्धति और साधना के एक स्तर-विशेष, जिसमें योगी आत्माराम हो जाता है—के अर्थ में प्रयुक्त होने लगा । सिद्धों और नायों के 'महजाबस्या' शब्द में केवल यह

अंतर है कि जब योगी इस अवस्था में आत्मरमण करने लगता है तो सहजयानी आत्म स्थिति को भी भूल जाता है<sup>१</sup>। संतों में 'सहज' एक ऐसा पथमित्र बन गया जो बराबर पथ निर्देश भी करता है। वह साध्य से अधिक साधन हो गया।

कबीर दास के समय 'सहज' 'सहज' का शोर अनेक धर्म-संप्रदायों से उठता रहा होगा। उन्होंने बताया सहज सहज तो सब लोग कहते हैं पर सहज की वास्तविकता को कोई पहचान नहीं पाता। जिन्हें सहज ही पंचेन्द्रियों के अर्थों से मुक्ति प्राप्त हो जाय और सहज ही हरि मिल जायें वही सहज का मर्मो कहा जा सकता है।

सहज सहज सब कोई कहै सहज न चीन्है कोइ ।  
पाँचौ राखै परसती सहज कहीजै सोइ ॥

×                      ×                      ×

जिन सहजै बिसिया तजी, सहज कहीजै सोइ ॥

×                      ×                      ×

जिन सहजै हरि जी मिलैं सहज कहीजै सोइ ॥

क० ग्रं०, पृ० ४१-४२

इस प्रकार कबीरदास के मत से सहज एक ऐसा आत्मानुभूतिमूलक विस्तृत वातावरण है जिसमें कबीर का साधनारंभ, साधना-मार्ग, साध्य सब अवस्थित हैं। यह वातावरण चूंकि अनुभूतियों के ताने बाने से उत्पन्न होता है इसलिये वह जानदार है उद्येक है और जीवंत साथी है। कबीर-दास के निम्नलिखित पद से इस निर्णय की पुष्टि होती है।

साधो सहज समाधि मली ।

गुरुप्रताप जा दिन तैं उपजी दिन दिन अधिक चली ।

जहँ जहँ ढोलों सोइ परिकरमा, जो कुछ करौ सो सेवा ।

जब सोवों तब करौ दण्डवत पूजौ और न देवा ।

कहो सो नाम, सुनो सो सुमिरन, खाँव पियो सो पूजा  
 गिरह बजाइ एक सम लेखों भाव न राखों दूजा ।  
 आँख न मूढ़ों, कान न रूधों तनिक कष्ट नहिं धारों ।  
 खुले नैन पहिचानों हसि हसि सुदर रूप निहारों ।  
 सबद निरन्तर से मन लागा मलिन वासना त्यागी ।  
 ऊठत बैठत कबहुँ न छूटै ऐसी तारी लागी ।  
 कह कबीर यह उनमुनि रहनी सो परगट करि भाई ।  
 दुख सुख कोई परे परम पद तेहि पद रहा समार्ह ॥ शब्दावली ।

इस सहजमार्ग से प्रेरित होकर अपने भौतिक जीवन में ये सत मध्यम-  
 मार्गी रहे । इनमें से अधिकांश गृहस्थ थे और गृहस्थी में ही इन्होंने अपनी  
 धर्म साधना की । न तो ये वन में जाने के पक्ष में थे न तो आसक्त गृहस्थ  
 धर्म में । दादू ने कहा है कि.--

ना हम छावैं ना ग्रहैं, ऐसा ज्ञान विचार ।

मद्धि भाव सेवैं सदा, दादू मुकति दुवार ॥ बानी, भाग १, पृ० १७० ।

जो इस ससार से भाग जाता है वह कायर है । चरनदास के अनुसार  
 साधक को ससार में इसी प्रकार निर्लिप्त भाव से रहना चाहिए जिस प्रकार  
 जल से निर्लिप्त होकर जल में कमल रहता है ।

जग माहीं ऐसे रहौ, ज्यों अबुज सर माहिं

रहै नीर के आसरै, पै जल छूवत नाहिं ॥

[स वा० स०, भाग १, पृ० १४८ ।

इस प्रकार इनकी साधना के लिये परिवार को छोड़ने की आवश्यकता  
 नहीं । गुरु नानक ने स्पष्ट शब्दों में कहा है—

सतगुरु की असी •बड़ाई, पुत्र कलत्र विचै गति पाई ।

—ग्रन्थसाहच, पृ० ३७५

इस प्रकार इनकी साधना अनासक्ति की दृढ़ आधारशिला पर प्रतिष्ठित है ।  
 जो असाधित के उपादानों से दूर रहकर अनासक्त होने का दावा करता है  
 वैसी इनकी अनासक्ति नहीं है बल्कि ये आसक्तियों के बीच ही रहकर अनासक्त  
 रहने वाले कठिन सहजव्रती साधक थे । कबीरदास इसी बात को इन शब्दों -  
 में व्यक्त करते हैं—

गावण ही में रोवणा, रोवण ही में राग ।

एक वैरागी ग्रह में, इक ग्रही में वैराग ॥ क० अं०, पृ० ५९ ।

परंतु निर्गुण संतों में परिवारी बनकर रहते हुए भी उपभोग का आदेश नहीं है । पुत्र कलत्र के साथ रहे पर आसक्तियों से क्रमशः छुटकारा पाता रहे और मन को राम के पास निवेदित करता रहे । दादू ने इसी भाव को इस तरह व्यक्त किया है:—

देह रहै संसार में जीवन राम के पास ।

दादू कुछ व्यापै नहीं काल भाल दुख त्रास ॥

—सं० बा० सं०, भा० १, पृ० ९३

## साधक और समाज

यों तो धर्मसाधनाएँ व्यक्तिगत मुक्ति का ही लक्ष्य सामने रखकर आगे बढ़ती हैं फिर भी भारतीय इतिहास की मध्ययुगीन धर्मसाधनाओं की सबसे बड़ी विशेषता उनके लोकोन्मुख होने में है । संख्या करुणा मूल वृत्ति में अग्रणीत ये धर्मसंप्रदाय लोक विश्वास और लोकप्रियता को ही अपनी कसौटी मानते थे । इन धर्मसंप्रदायों की शक्ति इनके अनुयायियों की शक्ति में थी । लोकविश्वास को प्राप्त करने के लिये ये साधक जिनमें अधिकांश वेदवाह्य संप्रदाय ही थे इस धर्मप्राण देश की जनता के सामने विचित्र विचित्र चामत्कारिक दृश्य रखते थे । उस काल की धर्मसाधनाओं की इस अनिर्दिष्ट भूमिका में भी तेरहवीं से सोलहवीं सत्रहवीं शताब्दियों के बीच फैलने वाले लोकधर्म की स्पष्ट रूपरेखा मिलने लगती है ।

सातवीं से बारहवीं शताब्दियों के बीच फैलनेवाले बौद्ध महायान धर्म की सहजयानी शाखा के सिद्ध समूचे पूर्वोत्तर प्रदेश की जनता से एक प्रभावशाली संपर्क बनाए हुए थे । यह अवश्य था कि इस संपर्क के पीछे जनता की कौतूहल मूलक वृत्तियाँ अधिक कारणभूत थीं उनकी वास्तविक श्रद्धा की वृत्तियाँ कम लेकिन फिर भी अपने शुद्ध अविकृत रूप में इन सहजयानियों का तत्त्वदर्शन समाजविरोधी नहीं था । संपूर्ण जगत् में दुःख का साक्षात् करके उसपर करुणा कादविनी की अजस्र वर्षा करने वाले भगवान बुद्ध का प्रभाव इस सहजयानी शाखा के मूल में अब भी था । सातवीं शताब्दी के सिद्ध



सरोरुहपाद ने बारबार अपनत्व के परित्याग की माग की है । वे कहते हैं जिसने परोपकार नहीं किया, जिसने विपत्तिग्रस्त आतं व्यक्ति की आवश्यकता को नहीं पूरा किया उसने इस ससार में कौन फल प्राप्त किया । हे दिग्भ्रमित प्राणियों 'स्व' का विसर्जन करो ।

पर उन्नार ण कीअऊ, अत्थि ण दीअऊ दाण

एहुं ससारे कवणु फलु, वरु छहुहु अप्पाण ॥ ११२ ॥

—दो० को०

जैसा कि आरभ में ही कहा जा चुका है आलोच्य मतों की मूल वृत्ति 'करुणा' थी । बौद्ध महायान धर्म की तो आधारशिला ही 'करुणा' थी । ऐसे सिद्धों के लिये प्रत्येक प्राणी का कष्ट उनका अपना कष्ट बन जाय यह सहज है । सिद्ध सरोरुहपाद कहते हैं 'पर' और 'स्व' इसमें आति मत करो । बुद्ध तत्व सपूर्ण सृष्टि में निरंतर परिव्याप्त है यह समझ लेना ही चिर और स्वभाव की शुद्ध और निर्मल परमपद की स्थिति है । यह जो अद्वय चित्त का श्रेष्ठ वृक्ष है उसका विस्तार त्रिभुवन भर में हुआ है इसमें करुणा के फूल और फल पुष्पित और फलित होते हैं ।

पर अप्पाण म भन्ति करु, सअल णिरंतर बुद्ध ।

एहु सो णिम्मल परमपद, चित्त सहावे सुद्ध ॥ १०६ ॥

अद्दअ चित्त तरुअरह गठ तिहुवणे विथार ।

करुणा फुल्ली फल धरइ, णठ परत्त उन्नार ॥ १०७ ॥

जैनियों के यहाँ भी इन भावों को विस्तार मिला है । समूचे मध्यप्रदेश और पश्चिमोत्तर प्रदेश में एक समय उनका विशेष महत्व था । तात्विक दृष्टि से भी वे सपूर्ण सृष्टि में उस परमात्म तत्व को परिव्याप्त मानते हैं और वह परमात्म तत्व और कुछ नहीं उनका आत्मतत्व ही है । इस प्रकार प्रकारांतर से वे आत्मतत्व का ही विस्तार सपूर्ण सृष्टि में मानते हैं । मानवोद्धार का एक व्यापक दृष्टिकोण उनके सिद्धांत में भी गृहीत है । इस मानवोद्धार से वे वस्तुतः आत्मोद्धार ही करते हैं ।

इसी प्रकार पश्चिमोत्तर से लेकर पूर्वोत्तर तक हिमालय के पाददेश में अपनी साधना का प्रचार करने वाले गुरु गोरखनाथ ने भी काफी लोकप्रियता प्राप्त की । यद्यपि उनकी साधना सिद्धांततः और व्यवहारतः अत्यंत दैवतिक

[ है फिर भी वे आत्मज्ञानी के लिये एक अत्यंत उपादेय सामाजिक मनोभाव 'दया' की अनिवार्य आवश्यकता बताते हैं । वे कहते हैं कि —

आतम ग्यान, दया विणि, कछु नार्ही, कहा भयौ तन पोणा ॥२४०॥

गो० बा०, पृ० ७५

संत संप्रदाय जो समूचे उत्तरभारत आर महाराष्ट्र में फैला हुआ था अपना एक प्रशस्त कार्यक्रम रखता है । घट घट में ब्रह्म का साक्षात्कार करने वाले संतों के लिये आपा और पर सब एक समान था ।

आपा पर सब एक समान । तब हम पाया पद निरवान ॥

क० ग्रं०, पृ० १४४

इसीलिये जो [इलहाम कबीर को हुआ था उसे सांई की अनुमति से समाज भर में विस्तृत करना अपना परम कर्तव्य समझते थे ।

सांई यहै विचारिया, साखी कहैं कबीर ।

सागर में सब जीव हैं, जे कोई पकड़े तीर ॥

क० ग्रं०, पृ० ५६

यह सामाजिक उद्देश्य क्या था ? क्या कोई ऐसा कार्यक्रम जो भौतिक परिस्थितियों में परिवर्तन उपस्थित कर दे । नहीं, यह वस्तुतः व्यक्ति व्यक्ति करके संपूर्ण समाज की आध्यात्मिक मुक्ति का रुढ़ियों से मुक्त कार्यक्रम था । आलोच्य चारों मतों में इस स्वानु-करने का उद्देश्य भूतिमूलक साधना को समर्थन प्राप्त था । इसके मार्ग में आनेवाले हर प्रकार के धार्मिक आडंबर का उच्छेदन इन चारों मतों में आवश्यक माना गया । इस दृष्टि से इनका स्वर विद्रोहपूर्ण था । प्रायः सभी सिद्धों ने इस प्रकार के धार्मिक आडंबरों का प्रत्याख्यान किया है ।

सरह के अनुसार 'ब्राह्मण ब्रह्म के मुख से पैदा हुए थे लेकिन जब हुए थे तब हुए थे । इस समय तो वे भी वैसे ही पैदा होते हैं जैसे दूसरे लोग । तो फिर ब्राह्मणत्व कहाँ रहा ? यदि कहो कि संस्कार से ब्राह्मणत्व होता है तो चाण्डाल को भी संस्कार देकर क्यों नहीं ब्राह्मण हो जाने देते । अगर कहो कि ये लोग हाथ में कुस जल लेकर घर बैठे हवन करते हैं । ऐसी स्थिति में घी

ढाल देने से यदि मुक्ति होती है तो क्यों नहीं सबको ढालने देते ? होम करने से मुक्ति होती हो या नहीं, धुआँ लगने से आँखों को कष्ट जरूर होता है ।'

ब्रह्मणहि म जाणन्त हि भेड । एवइ पदि अउ ए चउ वेऊ ॥ १ ॥

महि पाणि कुस लई पढन्त । घरहीं बइसी अगि हुणन्त ॥

कज्जे बिरहइ हुआवह होमैं । अखिइ इहाविअ कइए धूमैं ॥ २ ॥

( दो० को० )

इसी प्रकार नग्न साधुओं को लक्ष्य करके सरोरुहपाद कहते हैं कि ये लोग कपट माया फैलाकर लोगों को ठगा करते हैं । तब तो ये जानते ही नहीं । मलिन वेश धारण किए फिरते हैं और शरीर को व्यर्थ ही कष्ट देते हैं । नंगे धूमते हैं और केश उखड़वा देते हैं । यदि ऐसे नग्न दिगंबर को मुक्ति मिल सकती हो तो स्यार कुत्तों की मुक्ति पहले होनी चाहिए । यदि लोमोत्पादन से मुक्ति होती हो तो ऐसे बहुतों को मुक्ति मिल जानी चाहिए जिन्हें लोभ नहीं है । यदि पिच्छी ग्रहण करने से मुक्ति होती हो तो मयूर इसका प्रथम अधिकारी है । यदि उच्छ भोजन से मुक्ति होती हो तो हाथी घोड़ों की मुक्ति पहले होनी चाहिए ।

दीह पख जद मलिणों वेसैं । गगल होइ उपादिअ केसैं ।

खववेहि जाण विठविअ वेसैं । अप्पण बाहिअ मौक्ख उवेसैं ॥ ६ ॥

जइ गंगा विअ होइ मुत्ति ता सुणइ सिआलह ।

लोमुप्पडसो अत्थि सिद्धिता जुअइ चिअरवइ ॥ ७ ॥

पिच्छी-गहणे दिदि मौक्ख ता मोरइ चारइ ।

अच्छे भोंअण होइ जाण तो करिइ तुरंगइ ॥ ८ ॥

दो० को०

दीप, नैवेद्य, मन्त्रोच्चारण, तीर्थ-तपोवन-गमन, स्नान आदि से मोक्ष या निर्वाण साधन नहीं हो सकता । भवमुद्रा में सारा जग बहा जा रहा है अपने स्वभाव का परिशोधन कोट्टे नहीं करता । हे मनुष्यों ! मन्त्र-तन्त्र-ध्येय-धारण यह सभी विभ्रम के कारण हैं । मिथ्या वधनों को झटकार दो, जो कुछ भी मद है, विवातक है, रोधक है, उसके वधन को तोड़ दो ।

किंतह दीवें कि तह शेवेज्जें । किन्तह किज्जह मंतह सेव्वे ॥ १४ ॥

किन्तह तित्थ तपोवण जाह । मोक्ख कि लब्भह पाणी न्हार्ह ॥ १५ ॥

×

×

×

भव मुछे सअलहि जग वाहिउ । शिअ सहाव णउ केणंवि साहिउ ॥ २२ ॥

मन्त रस तन्तण घेअसा कारण । सव्व वि रे वढ, विअयम कारण ॥ २३ ॥

×

×

×

छाहदुरे आलीका बन्धा । सो मु'चहु जो अच्छाहु धन्धा ॥ १६ ॥

—( सरोरुहपाद ) दो० को०

९वीं शताब्दी के सिद्ध काण्हपा ने इन्हीं स्वरों में पंथों और पद्धतियों की निंदा की । उनके अनुसार लोग इस गर्व में प्रमत्त हैं कि हम परमार्थ प्रवीण हैं । वास्तविकता यह है कि करोड़ों सामान्य जनों के मध्य में कोई एक भाग्यशाली निरंजन लीन होता है । पंडितमन्य लोग आगम वेदों पुराणों का उसी प्रकार पठन पाठन करते हैं जिस प्रकार भ्रमर पत्र श्रीफल के चारों ओर निष्फल भ्रमित होता रह जाता है ।

लोअह गव्व समुव्वहह, हंड परमत्थ पवीण ।

कोडिअ भज्जे एक्कुज्जह, होइ णिरंजण लीण ॥ १ ॥

आगम वेअ पुराण, पंडिअ माण वहन्ति ।

पक्क सिरिफले अलिअ जिम, वाहेरीअ भमन्ति ॥ २ ॥

— दोहा कोष

सरह ने वर्णाश्रम व्यवस्था का भी ढटकर विरोध किया था । इन सिद्धों के अनुसार अध्यात्म साधना एक विशेष दर्ग के लिये सीमित नहीं होनी चाहिए । वे वर्णाश्रम व्यवस्था की चोटी ब्राह्मण और एड़ी शूद्र को एक साथ संबोधित करके कहते हैं कि जब मन अस्तमित होता है तभी बंधन टूटते हैं और तभी समरस और सहज दशाओं की प्राप्ति होती है ।

जव्वे मण अत्थमण जाह, तणु तुट्ठह वधण ।

तव्वे समरस सहजे, वज्जह सुह ण वहण ॥ ४६ ॥

दो० को०

सरोरुह ने हैरान होकर कहा था कि सपूर्ण संसार में इतना अक्षर प्रसार हो गया है कि कोई निरक्षर दीखता ही नहीं। इसलिये तब तक अक्षरों को खोलना चाहिए, जब तक निरक्षर न हो जाय।

अक्षर बादा सअल जगु, णाहि गिरक्खर कोइ।

ताव से अक्खर घोलिआ, जाव गिरक्खर होइ ॥ ८८ ॥

दोहा कोष

इतना ही नहीं उन्होंने स्वयं अपने संप्रदाय की केवल कमल कुलिश साधना को हेय ठहराया। इन सिद्धों का स्वर अत्यंत उग्र, पक्षपातहीन और निष्कपट था। वे कहते हैं कि जो लोग कमल-कुलिश साधना करते हैं वह नितरा सुरत विलासी हैं। इस प्रकार कौन नहीं रमण करता और किसकी कामनाएँ नहीं पूरी होतीं।

कमल कुलिस वे बि मज्झ ठिठ, जो सो सुरअ विलास।

को न रमइ णह तिहुअणहि, कस्स ण पूरइ आस ॥ ९४ ॥

दोहा कोष

जैन लोगों में भी इस प्रकार के वाद्वाचारों का खडन किया गया। जोहदु कहते हैं कि देव, शास्त्र और मुनिश्रेष्ठों की भक्ति से पुण्य तो जरूर होता है पर कर्मक्षय नहीं हो पाता। सत्य तो यह है कि शास्त्र पढ़ने से आदमी जड़ हो जाता है क्योंकि वह शास्त्रार्थ करने लगता है। यहाँ तो विद्वत्पों के मूलोच्छेदन की आवश्यकता है। तीर्थ तीर्थ भ्रमण करने वाले को भी मोक्ष नहीं मिल सकता। जो वास्तविक ज्ञान विवर्जित है वह मुनिवर हो भी कैसे सकता है। चेला चेला पोथी इत्यादि में मूढ़ संतुष्ट होते हैं लेकिन जो महत् नहीं बनना चाहता वह ज्ञानी इससे लज्जित होता है और इन्हें वधन का कारण मानता है। दिग्भ्रमित होने की आवश्यकता नहीं। मंदिर देवता, शास्त्र, गुरु, तीर्थ, वेद, काव्य इत्यादि जो पुष्पित हरे भरे वृक्ष दिखाई पड़ते हैं वे सभी वधन बनकर भस्म हो जायेंगे।

देवहं सत्यह मुणिवरह, भत्तिण पुण्ण हवेइ।

कम्मक्खउ पुणि होइ णवि, अज्जठ संति भणेइ ॥

सत्थ पदंतुवि होइ जइ जो ण हणोइ वियप्पु ।  
देहि बसतुवि णिभलउं जवि मण्णइ परमप्पु ॥

प० प्र० २-८३

तित्थइ तित्थु भमंतहं, मूढहं मोक्ख णहोइ ।  
णाण विवज्जिउ जेण जिय, मुणिवरु होइ ण सोइ ॥

प० प्र० २-८५

चेह्णा चेह्णी पुत्थियहिं, तूसह मूढ णिमंतु ।  
एयहिं लज्जइ णाणियउ, बध्हं हेउ मुणंतु ॥

प० प्र० २-८८

देउलि देउवि सत्थु गुरु, तित्थुवि, वेउ विकव्वु  
वच्छ जु दीसे कुसुमियउ, इंधणु होसइ सव्वु ॥

—प० प्र० २-१३०

मुनिरामसिंह ने बाह्याचार और भेष की उपमा साँप की कँचुली से दी है । जिस प्रकार ऊपर आवरण के बदलने से सर्प का जहर नहीं जाता उसी प्रकार बाह्य वेष के परिवर्तन से चित्त शुद्धि नहीं होती ।

सप्पि मुक्को कंचुलिय ज विसु तं ण मुएइ ।  
भोयहं भाउ ण परिहरइ लिंगगहणु करेइ ॥ १५ ॥

—पा० दो

व्याख्यान निपुण विद्वानों के बहु वक्तव्य को वे व्यर्थ समझते हैं यदि वह आत्मा के मनन में अपना चित्त नहीं लगाते । उसके पास, इस प्रकार, कण रहित पुत्राल की तरह निःसत्व अक्षर कोष रह जाता है वास्तविक तत्वानुभूति नहीं । मूढ़ ने बहुत पढ़ा, तालू सूखने लगे । किंतु चाहिए तो वही एक अक्षर पढ़ना जिससे सीधे शिवपुर का मार्ग सिद्ध हो जाय । षड्दर्शनों के धंधे में पढ़ने से मन की आंति कैसे टूट सकती है । देव तो एक है और तुमने उसके छः भेद कर दिए और तब भी मोक्ष के विषय में तुम अपरिचित हो । तुम प्रव्रजित हो, शीश को मुड़ाकर दीक्षित हो गए हो लेकिन क्या तुमने चित्त के विकारों का भी मुंडन किया । भई ! चित्त का मुंडन करने वाला ही इस संसार का खंडन कर सकता है और यदि तीर्थ की कहो तो तीर्थों में भी अमण करने से कोई फल नहीं होता, स्नान करने से तुम्हारा बाह्य तो शुद्ध

हो जायगा पर आभ्यांतर कैसे शुद्ध होगा । सूठा है यह कलह, वेकार है यह टटा, किससे छूत मानूं और किसकी पूजा करूं ? जहाँ देखता हूँ वहाँ एक ही आत्मा है, इत्यादि ।

वक्खाणहा करंतु बहु, अपि ण दिग्गुण चित्त ।  
 कण्हिं जि रहिउ पयालु जिम, पर सगहिउ बहुतु ॥ ८४ ॥  
 बहुमइ पडिमइ मूढ पर, तालू सुक्कह जेण ।  
 एक्कुजि अक्खरु त पढउ, सिवपुर गम्मइ जेण ॥ ९७ ॥  
 छह दसण घघह पडिम, मणह ण फिट्ठिम भति ।  
 एक्कु देउ छह भेउ किउ, तेण ण मोक्खह जति ॥ ११६ ॥  
 मुडिय मुडिय मुडिया । सिरू मुडिउ चित्तु ण मुडिया  
 चित्तहं मुडण जिं कियउ । ससारह खडणु तिं कियउ ॥ १३५ ॥  
 तित्थइ तित्थ भमतयहं, किण्णेहा फल हूव ।  
 वापिरु सुद्धउ पाणिमहं, अग्निन्तरु किम हूव ॥ १६२ ॥

—पाहुइ दोहा

पाहुइ दोहा में इस जाति के अनेक दोहे खोजे जा सकते हैं । जिन भावों को जिस भगिमा के साथ बौद्धमत के सहजवानियों ने व्यक्त किया है ठीक उन्हीं भावों को उन्हीं भगिमाओं के साथ जैन मुनियों ने भी । दोनों का लक्ष्य था सृष्टि में सर्वव्यापक एक तत्त्व का चिंतन और इस प्रकार तत्त्वानुभूति । यह सब रचनाएँ ईसा के प्रथम सहस्राब्दक के अत्य भाग में लिखी जा रही थीं ।

नाथ संप्रदाय वाले यों तो वेदवाह्य मत के नहीं थे लेकिन अपनी साधना की सर्वोत्कृष्टता में अश्रद्धा विश्वास होने के कारण अन्य संप्रदायों की वाह्याचारपरक साधनाओं से उनको असंतोष होना सहज स्वाभाविक था । गोरखनाथ ने नाथ संप्रदाय को अविकृत रखने के लिए इसके व्यावहारिक और नैतिक शुद्धाचरण पर विशेष बल दिया । वे कहते हैं—सयम का संपादन करो, युक्त आहार करो, जीवन को काल की ओर ले जाने वाली निद्रा को छोड़ो । तत्र, मत्र, वेदात, यत्र, धातु इन सभी प्रकार के पापों से बचो ।

सयम चित्तवो जुगत अहार । त्यंदा तजौ जीवन का काल ।

छाई तंत मत वेदंत । जत्र गुटिका घात पाखड ॥ ४ ॥

झड़ी झड़ी का नाम मत लो, समृद्धिशाली राजद्वार पर मत जाओ,  
स्तम्भन, सम्मोहन, चश्रीकरण उच्चाटन इत्यादि को भी छोड़ो । हे योगेश्वर !  
योगारंभ का प्रयत्न करो ।

जड़ी झड़ी नाँव जिनि लेहु ।

राज दुचार पाव जिनि देहु ।

थंभन मोहन वसीकरन छाड़ौ औचाट ।

सुणौ हो जोगेसरो जोगारंभ की बात ।

—वही, १७०१५

तीर्थ व्रत कभी मत करो । गिरि पर्वत पर चढ़कर प्राण को संकट में मत  
ढालो । पूजा मत करौ । योग की विडंबना मत करो । वैद्यक, वाणिज्य  
व्यापार, पठन, मनन, लोकाचार को छोड़कर योग करो ।

तीर्थ व्रत कदे जिनि करौ । गिर परवतां चढ़ि प्राण मति हरौ ॥ ८ ॥

पूजा पाटि जपौ जिनि जाप । जोग माहिं विटंबौ आप ।

छाड़ौ वैद बणज व्यापार । पढ़िवा गुणिवा लोकाचार ॥ ९ ॥

—वही, पृ० १७०

पढ़ पढ़कर के कितने सांसारिक प्राणी मर गए कयनी भी कम नहीं हुई,  
वे संसार की आँखों में बड़े भी परंतु बढ़कर वास्तविक तत्व से अपरिचित होने  
के कारण घट भी गए और परब्रह्म से तो अपरिचित रह ही गए ।<sup>१</sup>

पढ़ि पढ़ि केता जग मुवा कथि कथि कथि कहा कीन्ह ।

बढ़ि बढ़ि बढ़ि बहुघट गया पारब्रह्म नहिं चीन्ह ॥

( गो० वा० )

१—[ क ] कहणि सुहेली रहणि दुहेली कहणि रहणि त्रिन थोथी ।

पढ़या गुण्या सूवा त्रिलाई पाभा, पंडित के हाथि रह गई पोथी ॥

—गो० वा० पृ० ४२ ।

[ ख ] पढ़ि देखि पढ़िता रहि देखि सार अपनी करणी उतरिवा पार  
बदंत गोरखनाथ कहि घृ साखी, घटि घटि दीपक (बलै) परन् (नपेपे )  
आखी ॥

—वही, पृ० २१



इतना ही नहीं मुसलमानी तत्त्वदर्शन और धर्मसाधना के अनेक पक्षों का जो विरोध आगे चलकर कबीर आदि सतों में विकसित हुआ वह वस्तुतः नाथ संप्रदाय में ही शुरू हो गया था। बौद्ध सिद्धों के समय ( सातवीं से ११वीं शताब्दी ) मुसलमानों का आगमन हुआ तो था पर पूर्वोत्तर प्रदेशों में उनकी वह बाढ़ नहीं आई थी। वे पश्चिमोत्तर प्रदेशों में ही लूट मार कर रहे थे। परंतु परवर्ती शताब्दियों में मुसलमानों का संगठित मत प्रचार ध्वसात्मक नीति के साथ आरंभ हो गया। गुरु गोरखनाथ की वाणियों में ऐसी साखियाँ प्राप्त होती हैं जिनमें मुहम्मद साहब का नाम लिया गया है। गुरु गोरखनाथ के समय के विषय में विशेष बताते हैं। डा० पीतांबरदत्त बड़धवाल ने डा० शहीदुल्ला ( विक्रम की आठवीं शताब्दी ) और डा० फकुंहर ( वि० स० १२५७ ) के मत को काटते हुए गोरखनाथ का समय १०५० सं० के आसपास निश्चित किया है।<sup>१</sup> डा० रामकुमार वर्मा ने गोरखनाथ का समय १२५० माना है।<sup>२</sup> डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी ने इस समय को १०वीं शताब्दी के लगभग माना है।<sup>३</sup> जो भी हो, गोरखनाथ ग्यारहवीं से तेरहवीं के बीच में कभी हुए थे। यही कारण है कि उन्हें मुसलमानी तत्त्ववाद से परिचित होने और उसकी आलोचना करने का मौका मिला था।

गुरु गोरखनाथ कहते हैं कि 'हे काजी ! मुहम्मद मुहम्मद मत करो, मुहम्मद का विचार बहुत ही गूढ़ है। मुहम्मद के साथ असी हजार पीर पैगवर हैं।' बहुत सभ्य है यहाँ ईश्वर तत्त्व और जीवतत्त्व के मध्य में खड़े इन शत सहस्र पैगवरों पर व्यग्य हो।

महमद महमंद न करि काजी महमद का बहुत विचारं ।

महमद साथि पकवर सीधा ये लप असी हजार ॥

—पृ० ७२

मुसलमानों की हिंसा पर व्यग्य करते 'हुए' गोरखनाथ कहते हैं कि हे काजी मुहम्मद मुहम्मद मत करो, मुहम्मद का विचार विषम है। तुम

१—योग प्रवाद, पृ० ६२।

२—हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, पृ० १३४।

३—नाथ संप्रदाय पृ० ६६।

समझते हो कि जीव हत्या करके तुम मुहम्मद के मार्ग का अनुसरण कर रहे हो, परंतु मुहम्मद के हाथ में जो छुरी थी वह न लोहे की गढ़ी थी, न इस्पात की, जिससे जीव हत्या होती है। जिस छुरी का मुहम्मद साहब प्रयोग किया करते थे वह सूक्ष्म छुरी शब्द की छुरी थी। वह शिष्यों की भौतिकता को इसी शब्द की छुरी से मारते थे जिससे वे संसार की विषय वासनाओं के लिए मर जाते थे। परंतु उनकी यह शब्द की छुरी वस्तुतः जीवन दायिनी थी क्योंकि उनकी बहिर्मुखता के नष्ट हो जाने पर ही उनका आभ्यंतर आध्यात्मिक जीवन आरंभ होता था। मुहम्मद ऐसे पीर थे। भ्रम में मत भूलो। उनके मत के अनुसरण करने की शक्ति तुम्हारी इस देह में नहीं है।

मुहमंद महमद न करि काजी महमंद का विषम विचार ।

महमद हाथि करद जे होती लोहै घड़ी न सार ॥ ९ ॥

—पृ० ४

सब्दै मारी सबद जिलाई ऐसा महमंद पीर ।

ताकै भरमि न भूलौ काजी सो बल नहीं सरौर ॥ १० ॥

—पृ० ४

उन्हें कुरान का पता था और यह भी पता था कि वेद शास्त्र किताब कुरान जैसी पोथियों में उस परमपद का ज्ञान नहीं पाया जा सकता है उस पद को तो विरले योगी ही जानते थे और जागतिक प्रपंचवाली दुनिया उसे क्या जाने।

वेदे न शास्त्रे कतेवे न कुराणे पुस्तके न वंच्या जाई ।

तैं पद जानां विरला योगी और दुनी सब धंधे लाई ॥ ६ ॥

—पृ० ३

इस भूमिका पर यदि हम संत संप्रदाय में लठे धार्मिक सामाजिक आडंबरों के चित्रोद्घाटन के स्वरों को पहचाने तो स्पष्ट ही यह सब स्वर एक बहुत पुरानी परंपरा के मालूम होंगे। यहाँ अवश्य यह सब स्वर तीव्र हो गए। एक दूसरा अंतर यह है कि इस संप्रदाय के अधिकांश नेता छोटी जातियों के थे। मुसलमानों के आगमन से हिंदुओं में जो एक संरक्षणशील मनोवृत्ति

पैदा हुई थी उससे हिंदू समाज में जातिव्यवस्था और अधिक कसती गई<sup>१</sup> । इन छोटी जातियों के व्यक्ति, उस ब्राह्मण मत प्रधान समाज को जो तत्कालीन सम्पूर्ण हिंदू समाज के विषमतामूलक संगठन का जिम्मेदार था अपनी दुरवस्था का कारण समझते थे । बताया गया है कि इसी प्रकार के फसाव के कारण स्वेच्छया न जाने कितनी ना-हिंदू ना मुसलमान जातियाँ मुसलमान हो गयी थीं । जन गणनाओं के द्वारा ऐसी अनेक योगी मुसलमान जातियों एवं वयन-जीवी जातियों का सधान मिला है । जो भी हो, विषम हिंदू जातिव्यवस्था के शिकार अधिकांश सत थे । उनके सबसे बड़े नेता कबीर दास स्वयं वयनजीवी जाति के जुलाहा थे । ये सत जब अपने विद्रोही स्वर को ऊँचा करने लगे तो ये अपने को तटस्थ नहीं रख सके बल्कि भुक्तभोगी की भाँति अत्यंत निर्मम भाव से प्रहार करने लगे । कबीरदास पाडे से पूछते हैं—

पड़ित देखहु मनमह जानी ।

कहु घौ छूति कहाँ ते उपजी तवहिं छूति तुम मानी ।

वादे बँदे रघिर के सगे घटही मह घट सपचै ।

अष्ट कवल होय पुहुमि आपा छूति कहा ते उपजे ।

लख चौरासी नाना वासन सो सम सरि भौ माती ।

एकै पाट सकल बैठाये छूति लेत घौ काकी ।

छूतिहि जेवन छूतिहि अँचवन छूतिहि जगत उपाया ।

कहाहि कबीर ते छूति बिबरजित जाके सग न माया ।

—बीजक, शब्द ४१

जिस समय कबीरदास का आविर्भाव हुआ उस समय बहुधा-विचित्र घाटाडवरमूलक साधनाएँ प्रचलित थीं । हिंदुओं में पौराणिक मत प्रचल था । अन्य नाना प्रकार की धर्मसाधनाओं का उल्लेख करते हुए कबीरदास कहते हैं—

ऐसी देखि चरित मन मोह्या मोर,

तार्थै निम्न वासुरि गुन रमी तोर ।

इक पठहिं पाठ, इक अमी उदास, इक नगन निरतर, रहै निवास

इक जागे जुगति तन हूँहि खीन, ऐमे राम नाम सगि रहै न लीन

<sup>१</sup>—मध्यकालीन धर्मसाधनाः डा० ६८ प्र० द्विवेदी पृ० ६१ ।

इक हूँहि दीन एक देहीं दान, इक करै कलायी सुरापान ॥  
 इक तंत मंत औपध (प्र) वान, इक सकल सिद्ध राषै अपान ।  
 इक तीरथव्रत करि काम जीति, ऐसे राम नाम सूं करै न प्रीति ॥  
 इक धोम ध्यूँटि तन होहिं स्याम यूँ मुकुति नहीं बिन राम नाम ।  
 सतगुरु तत कध्यौ विचार, मूल कह्यौ अनभै विस्तार ॥  
 जुरा मरणथे भये धीर, राम कृपा मह कटि कबीर ॥

—क० ग्र० पद ३८६

सभी माया के चक्कर में अमित थे । इस माया में मुनि, पीर, दिगंबर, योगी, जंगम, ब्राह्मण, सन्यासी सभी फँसे थे ( पद १८७ पृ० १५१ ) सहज समाधि के पक्षपाती और 'शास्त्रीय आतंक जाल को छिन्न करने तथा लोकाचार के जंजाल को ढाह करके सहज सत्य तक पहुँचने वाले कबीर के सामने इसी शास्त्रीय आतंक जाल को अपना उपजीव्य बनाने वाले पंडित की क्या हस्ती । पोथी पढ़ने वाला तमाम पंडित वर्ग उनके सामने उस सहज आनुभूतिक तत्त्व ज्ञान से अपरचित था । वे कहते हैं:—

पोथी पढ़ि पढ़ि जग मुआ पंडित भया न कोय ।

ढाई अक्षर प्रेम का पढ़ै सो पंडित होय ॥

कबीर को 'राम' का वह रहस्य समझाना था जो प्रत्येक धर्म के प्रत्येक साधक के अंतर में स्थित है, जो व्यक्ति जीवन को संपूर्ण आडंबरों से निकाल कर अपनी सहज भक्ति देता है, जो सामाजिक दृष्टि से अत्यंत हेय व्यक्ति को भी उच्च आत्मिक संतोष देता है और जो अंत में अपने ही जैसा बना लेता है । कबीरदास इसी मर्म को जनसमाज की आत्मा में प्रवेश करा देना चाहते थे । जो धर्म, मत, संप्रदाय विशेष, जाति वर्ण इस सहज भक्ति मूलक निर्गुण तत्त्ववाद से अलग हटकर निरर्थक आडंबर जाल, शास्त्र प्रथन, अंधविश्वास में लिपटे थे उनको कबीरदास अपनी ओजपूर्ण वाणी में धक्का देते रहे । धक्का वे इसलिए देते रहे कि उन्हें मालूम था कि रूढ़ियाँ सहलाने से नहीं झटकारने से ही उच्छिन्न होती हैं । कबीरदास कहते हैं कि मूर्ति की पूजा करते करते हिंदू मर गए और सिर झुका झुका कर ( नमाज पढ़ते हुए ) मुसलमान मर गए । हिंदू मृतक को जला देते हैं मुसलमान गाड़ देते हैं ईर्ष्यु दोनों ने ही मन के रहस्य को नहीं समझा । ऐ मन ! यह संसार

बहुत बड़ा अंधा है जो चतुर्दिक प्रसरित मृत्यु जाल को नहीं देखता । कवि, योगी अपने आडंबरों के कारण तुम्हें पहचानने और जीतने में असमर्थ रहे । दुर्गों पर विजय और स्वर्ण प्राप्त करने वाले राजा, वेदपाठी पंडित, रूप गर्विता नारी सभी नष्ट हो गए । अपने शरीर की ओर देखकर यह समझ लो कि राम नाम के बिना सभी लोग छले गए हैं कबीरदास इसलिए उपदेश करते हैं कि गति चाहो तो हरिनाम जपो ।<sup>१</sup>

कबीरदास स्मार्त धर्म शासित ब्राह्मण प्रधान हिंदू समाज में प्रचलित छुआ छूत की पद्धति पर कठोर व्यंग्य करते हैं । बाह्यचारों पर आक्षेप करते हुए ये लिखते हैं:—

ताथैं कहिए लोकाचार वेद कतेव कथैं व्यौहार ।  
जारि बारि कहि आवैं देहा मू वा पीछे प्रीति सनेहा ॥  
जीवन पित्रहि मारहि डंगा मू वा पितृ लै घाले गगा ।  
जीवत पुत्र को अन न खावैं, मूवा पछि प्यठ भरावैं ॥

उन्हें हिंदुओं के समस्त विश्वासों में अविश्वास है उन्हें आवागमन के हिंदू निर्दिष्ट उपायों में अविश्वास है, अर्थ धर्म काम मोक्ष फलों की तुच्छता मालुम है, स्वर्ग और पाताल की अवस्थिति में सदेह है । वे कहते हैं कि अनजान के लिए स्वर्ग नरक है हरि के मर्म को जानने वाले के लिए कुछ नहीं । हमें भव भय नहीं, पाप पुण्य की शंका नहीं, स्वर्ग नरक भी हमको नहीं जाना है हमें तो उसी एकमात्र परमपद में समाहित हो जाना है ।<sup>२</sup>

वे मुसलमानों के ढकोसलों पर भी व्यंग्य करते हैं । कहते हैं तू रोजा रखता है और अल्लाह को मानता है । तू केवल अपना स्वार्थ देखता है किसी दूसरे के हित को नहीं । ए काजी, स्वामी तो एक है वह तेरा है और तुझी में है । यह सोचविचार कर तू नहीं देखता .. .. इत्यादि ।<sup>३</sup>

अंत में कबीरदास हैरान होकर कहते हैं कि हरि के बिना संपूर्ण ससार अज्ञान है । पडदर्शन और छ्यानवे पाक्षडों में आकुल और अमित तथा

१—सत कबीर डा० रामकुमार वर्मा द्वारा संपादित पृ० १३० ।

२—कबीर ग्रंथावली पृ० २०७ ।

३—धीनक शब्द ४२ ।

जप तप संयम पूजा अर्चन में पागल यह संसार कागजों को रंग रंग कर भूल गया है। वह मन में ही है इस तथ्य के अज्ञान के कारण वह मन की साधना नहीं करता।

... हरि बिन सकल अपाना।

छह दरसन छयानवै पाखंड, आकुल किनहु न जानां ॥

जप तप संजम पूजा अरचा, जोतिग जग वौराना।

कागद लिखि लिखि जगत भुलाना, मनहीं मन न समाना ॥

क० अं० पृ० ९९

## संत काव्य का वैशिष्ट्य

लेकिन प्रश्न यह है कि वह कौन सा तत्व है जो कबीरदास को इतना महान बना देता है? कबीर को बहुत कुछ परंपरा प्राप्त था।

लेकिन यह कौन सी बात है जो संपूर्ण सिद्धों, नाथों, जैनों, वेदांतियों आदि में कहीं नहीं मिलती। वह कौन सी बात है जिसे रामानंद से

पाकर कबीर सर्वदा के लिए उनके कृतज्ञ होगये?

कबीर का अपना आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने अपनी 'कबीर' नामक कृतित्व पुस्तक में इन महत्वपूर्ण प्रश्नों को उठाया है और

इनका उत्तर देते हुए बताया है कि वह बात भक्ति थी।

वह योगियों के पास नहीं थी, पंडितों के पास नहीं थी, कर्मकांडियों के पास नहीं थी, मुल्लाओं के पास नहीं थी, काजियों के पास नहीं थी। इसी परमाद्भुत रत्न को पाकर कबीर कृत-कृत्य हो रहे। भक्ति भी किसकी? राम की। रामनाम रामानंद का अद्वितीय दान था। उसके पहले उत्तराखंड में राम विष्णु के अवतार जरूर समझे जाते थे पर परात्पर ब्रह्म नहीं माने जाते थे। इस त्रिगुणातीत मायाधीश परब्रह्म-स्वरूप राम की भक्ति को रामानंद ही ले आये। राम और उनकी भक्ति ये ही रामानंद की कबीर को देन है। इन्हीं दो वस्तुओं ने कबीर को योगियों से अलग कर दिया, सिद्धों से अलग कर दिया, पंडितों से अलग कर दिया, मुसलमानों से अलग कर दिया। इन्हीं को पाकर कबीर वीर हो गए। सबसे अलग, सबसे ऊपर, सबसे विलक्षण, सबसे सतेज।<sup>१</sup>

१—कबीर, पृ० १३८-१३९।

कबीरदास पर दूसरा प्रभाव सूफीमत का था। सूफीमत में साधक उस परम तत्त्व से प्रेम करता है। उसका प्रिय स्त्रीरूप में सामने आता है। सूफियों का अंतिम लक्ष्य होता है 'अनलहक' की स्थिति की प्राप्ति। प्रिय की प्राप्ति के लिए सूफी साधकों द्वारा की गई साधना बड़ी ही महनीय होती है। डा० रामकुमार वर्मा के अनुसार कबीरदास ने अद्वैतवाद और सूफीमत के मिश्रण से अपने रहस्यवाद की सृष्टि की।<sup>१</sup> डा० श्यामसुंदर दास के अनुसार भी 'कबीर रहस्यवादी कवि हैं'।<sup>२</sup> लेकिन कबीर ने रहस्यवादी प्रेम-साधना का वही रूप नहीं स्वीकृत किया जो सूफियों में प्रचलित थी वरन उसको भारतीय परंपरा के भीतर से लिया। कबीर के राम (ब्रह्म) उनके 'पीव' हैं और कबीर उनकी 'बहुरिया'। कबीर की संपूर्ण साधना इस प्रेमतत्त्व के मिश्रण से अद्भुत महिमाशालिनी हो गयी है। आज भी विश्वकवि रवीन्द्रनाथ जैने महापुरुष ने कबीर के रहस्यवाद को अपनाने में गौरव माना। कबीर की प्रेम-साधना है भी विलक्षण। वे कहते हैं 'सखि सुहाग राम मोहि दीन्हा'। विभोर होकर कहते हैं—

चुनरिया हमरी पिया ने सवारी  
कोई पहिरे पिय की प्यारी।  
आठ हाथ की बनी चुनरिया  
पंच रंग पटिया पारी।  
चाढ़ सुरज जामें आंचल लागे  
जगमग जोति उजारी।  
विनु ताने यह बनी चुनरिया  
दास कबीर बलिहारी।

उस प्रिय के बिछोह में कबीर व्याकुल हैं। दुनिया के सारे विरह व्यापार कबीर के विरह के नीचे हैं। चकराई रात को बिछुड़ती है तो दिन में मिल भी जाती है पर जो राम से वियुक्त हो गया है वह तो न रात को मिल पाता न दिन को। उसे दिन-रात, निद्रा-जागरण-स्वप्न, धूप-छाह कहीं भी विश्राम नहीं। वह ठीक विरह में ऊबी ठस विरहिणी के समान होता है जो दौड़ कर हर राहगीर से पूछती है कि उसके प्रियतम कब आएंगे।

१—हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, पृ० १६८।

२—कबीर प्रयावर्ती की भूमिका पृ० ५४।

चकवी बिछुरी रैणि की आए मिली परभाति ।  
 जे जन बिछुरे राम से, ते दिन मिले न राति ॥  
 वासर सुख ना रैण सुख, ना सुख सुपनै मांहि ।  
 कवीर बिहुट्या राम सँ, ना सुख धूप न छांह ॥  
 बिरहिन ऊभी पंथसिरि, पंथी पूछे धाड़ ।  
 एक सबद कहि पीव का, कव रे मिलैंगे आई ॥

—क० ग्रं०, पृ० ७-८

प्रिय ने कमान साधकर जो प्रेम का बाण मारा वह भीतर भिद गया ।  
 जब उसका कण अंतर में भिद गया तभी मैं जान सकी कि मर्म में चोट  
 लगी और कलेजा छिद गया । जिस शर से उसने संधान किया वही शर मेरे  
 मन में बस गया है । उसी शर से आज फिर मारो, उस शर के बिना अब  
 चैन नहीं ।<sup>१</sup>

उस प्रिय की प्राप्ति के लिए केवल रोदन ही मार्ग है ।

हंसि हसि कन्ति न पाइये, जिनि पाया तिन रोई  
 जो हंसि ही हरि जी मिलै तो न दुहागिनि कोई ॥

—क० ग्रं०, पृ० ९

ऐसे प्रिय की प्राप्ति के लिए कवीर ने महाकठिन साधना की थी ऐसी  
 साधना जिसका कोई 'पटतर' नहीं । साधु, सती और शूर इन तीनों में भी  
 साधु की साधना अतुलनीय है ।

अंत में कवीर ने कहा—

कवीर यह घर प्रेम का खाला का घर नांहि ।  
 सीस उतारे हाथ धरि सो पैसे घर मांहि ॥

—क० ग्रं०, पृ० ६९

इस प्रकार 'कवीरदास ने इस प्रेमलीला को एक बहुत ही वीर्यवती  
 साधना के रूप में देखा था ।'<sup>२</sup>

१—क० ग्रं० पृ० ८-९ ।

२—कवीर : डा० ह० प्र० द्विवेदी पृ० १६१ ।



कबीरदास उत्तर भारत में मध्यकालीन भक्तिमूलक धर्मसाधना के प्रथम महान नेता थे। वे ऐसे युगसधि के समय उत्पन्न हुए थे जिसे हम 'विविध धर्मसाधनाओं और मनोभावनाओं का चौराहा कह सकते हैं।' कबीर के श्रेष्ठ विवेचक आचार्य द्विवेदी ने उन्हें नृसिंह की भाँति नाना असंभव समझी जाने वाली परिस्थितियों के मिलन बिंदु पर अवतीर्ण हुआ माना है। वे कहते हैं 'कबीरदास ऐसे ही मिलन बिंदु पर खड़े थे, जहाँ से एक ओर हिंदुत्व निकल जाता है और दूसरी ओर मुसलमानत्व, जहाँ एक ओर ज्ञान निकल जाता है दूसरी ओर भक्तिमार्ग, जहाँ एक ओर योगमार्ग निकल जाती है दूसरी ओर सगुण साधना, उसी प्रशस्त चौराहे पर वे खड़े थे।'<sup>१</sup>

कबीरदास का व्यक्तित्व विलक्षण था। वे हठयोगियों की योगसाधना को पाकर उनके कृतज्ञ अवश्य थे पर उनकी न्यूनताओं के प्रति भी सजग थे। वे अवधूत से पूछते हैं—

अवधू अक्षर हूँ सों न्यारा।

जो तुम पवना गगन चढ़ाओ, करो गुफा में बासा।

गगना पवना दोनों बिनसैं, कहूँ गया जोग तुम्हारा ॥

गगना मझें जोती झलके, पानी मझै तारा।

घटिगे नीर बिनसिगे तारा, निकरि गयो केहि द्वारा ॥

मेरुदंड पर डारि दुलैचा, जोगी तारी लाया।

सोइ सुमेर पर खाक उढानी, कच्चा जोग कमाया ॥

योगियों ने भी आक्रमणात्मक उक्तियों का सहारा लिया था पर उसमें एक हीनभावना की ग्रंथि पाई जाती है। आचार्य द्विवेदी के अनुसार वे मानों लोमड़ी के खट्टे शर्करों की प्रतिध्वनि हैं। मानो चिलम न पा सकने वालों के आक्रोश हैं। उनमें तर्क है पर लापरवाही नहीं है। आक्रोश है पर मस्ती नहीं है, तीव्रता है पर मृदुता नहीं है। कबीरदास के आक्रमणों में भी एक रस है, एक जीवन है, क्योंकि, वे आक्रांत के वैभव से परिचित नहीं थे और अपने को समस्त आक्रमण योग्य दुर्गुणों से मुक्त समझते थे। इस तरह जहाँ उन्हें लापरवाही का कवच मिला था वहाँ आत्मविश्वास का कृपाण भी।'<sup>२</sup>

१—हिंदी साहित्य पृ० १२०।

२—वही।

३—कबीर, पृ० १६५

अपनी इसी महानता के कारण कबीरदास भक्तियुग के द्वार बने। केवल कबीर का विधिवत अध्ययन कर लिया जाय तो संपूर्ण संतकाव्य का मर्म समझ में आ सकता है। बाद में संतों के अनेक पंथ चले जिनमें से अनेक आज भी प्रचलित और शक्तिशाली हैं तथा अनेक संत आए पर किसी की अनुभूतियों में वह मस्ती, वह व्यापक सहज बुद्धि, आत्मविश्वास और लापरवाही की वह तीव्रता नहीं पाई जाती।

सहजयान मत, परवर्ती जैनतत्त्वदर्शन, नाथ संप्रदाय और संतसाहित्य को एक परंपरा में रखकर विकासात्मक अध्ययन करने के पश्चात् यही निष्कर्ष निकलता है कि ये सारी धर्मसाधनाएँ वेदबाह्य होने के कारण बहुत सी बातों में एक हैं। युग परिस्थितियों, विभिन्न धार्मिक व्यक्तित्वों और अन्य तत्वों के समय समय पर मिलने के कारण इनके आधारभूत विचारों में यत्किंचित रूपपरिवर्तन होता गया। संत साहित्य पूर्ववर्ती तीनों काव्यपरंपराओं के विरुद्ध (विरासत), आत्मवादी धारा के प्रपत्तिवाद तथा सूफी धारा के प्रेमतत्त्व के योग से एक अभूतपूर्व सौंदर्य पा गया।

इसमें कोई संदेह नहीं कि संत-काव्य का उद्देश्य धार्मिक था इसलिए रस सृष्टि उसका मुख्य लक्ष्य नहीं बना। सामाजिक स्तर की दृष्टि से वे न तो ऊँची जाति के थे न तो काव्य शिक्षा का ही उनको विशेष ज्ञान था। इसलिए उनकी रचनाओं में उनकी भक्ति जन्य रागात्मकता और विह्वलता ही काव्य की सरसता बन जाती है उनकी रहस्यसाधना, ब्रह्म की पुरुष रूप और भक्त की स्त्रीरूप में कल्पना, और दोनों की परस्पर प्रेम साधना, रुढ़ियों के प्रति निर्मम भाव ही उनकी रचनाओं की सरसता का कारण है। इसमें संदेह नहीं कि इन लोगों ने बहुत ऊँचे दर्जे का व्यक्तित्व पाया था। यह भक्त-साधक हृदय, भाषा, अलंकरण, रस, छंद सबके ध्यान को भुलाकर पदों, साखियों लोक के विविध काव्य रूपों में फूट पड़ा। इस प्रकार का जो काव्य सामने आता है उसमें भाषा भले ही सघुक्कड़ी हो, अलंकार भले ही कम और साफ कटे छँटे न हों, रसावयवों की सावयव योजना न हो, छंद भले ही टूट लया-श्रित हो किंतु सच्चे काव्य रसिक को काव्यानंद अवश्य मिलता है।

धर्माश्रित कवियों के इस विशाल साहित्य का अध्ययन यदि धर्मसाधना और तत्त्व दर्शन की दृष्टि से न भी किया जाय तो भी उसका भाषा और

काव्य रूपों के विकास की दृष्टि से अध्ययन आवश्यक ही नहीं सर्वथा अनिवार्य है ।

हिंदी के छंदों और काव्यरूपों के विकास में संत साहित्य ने कितना योगदान किया है इसका विवेचन आगे किया गया है । भाषा की दृष्टि से उत्तरकालीन अपभ्रंश और आरंभिक हिंदी या इस बीच की सक्रांतिकालीन भाषा के नमूने की दृष्टि से इनका काव्य अत्यंत महत्वपूर्ण है ।

अवश्य ही सभी संत समान रूप से उस प्रखर प्रतिमा के धनी नहीं थे जो कबीर, दादू, रज्जब, सुंदरदास आदि के भाग में थी, लेकिन इनसे यह निष्कर्ष निकालना अनुचित है कि सम्पूर्ण संत साहित्य साहित्यिक दृष्टि से अविचारणीय है ।

---





प्राचीन और मध्यकालीन सांस्कृतिक जीवन का एक अनिवार्य गुण शौर्य था जिसका प्रतिफलन युद्ध में हुआ करता था। यों तो आचार्यों ने वीररस को युद्धवीरता के अतिरिक्त दानवीरता, धर्मवीरता, दयावीरता में भी घटित किया है <sup>१</sup> पर वस्तुतः युद्धवीरता ही वीररस का वास्तविक उपजीव्य है। यह युद्धवीरता भिन्न भिन्न प्रकार की सामाजिक संस्कृतियों के अनुरूप विविध रूपों में परिवर्तित होती हुई मिलती है। इस परिवर्तनशील वीर भावना के विविध स्वरूपों को काव्य सबसे अधिक ज्वलंत रूप में चित्रित करता है। शौर्य वर्णन करनेवाले काव्य के द्वारा हम उस युग के योद्धा के नैतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक परिवेश को अच्छी तरह से जान सकते हैं। प्रस्तुत निबंध में हिंदी मुक्तक साहित्य में अभिव्यक्त वीर भावना और उसकी प्रवृत्तियों का विकास दिखाना हमारा लक्ष्य है। अपभ्रंश मुक्तकसाहित्य और मध्यकालीन हिंदी वीररसात्मक मुक्तक साहित्य का काल ईसा की सातवीं आठवीं से १६वीं शताब्दी तक चलता है। इस बीच वीरभावना का क्या स्वरूप था इसको समझने के लिये थोड़ा पीछे तक जाना उचित होगा।

जैसा कि पृष्ठभूमि विवेचन में कहा जा चुका है प्रारंभिक वीर युग अर्थात् महाभारत काल में व्यक्ति जननायक होता था। उसका व्यक्तिगत शौर्य जनता में उसको पूज्य और प्रिय बना देता था। महाभारत युगीन वीरों में सेनापतियों का नाम मुख्य है। सेना क्या और कितनी है इसकी कोई चिंता

- 
- १—उच्चमप्रकृतिर्वीर उत्साह स्थायिभावकः ।  
 महेन्द्रदैवतो हेमवर्णो यं समुदाद्धृतः ॥  
 आलंबन विभावास्तु विजेतव्यादयो मताः ।  
 विजेतव्यादि चेष्टायास्तस्योद्दीपनरूपिणः ।  
 अनुभावास्तु तत्रस्युः सहायान्वेपणादयः ।  
 सचारिणस्तु धृति-मति-गर्व-स्मृति तर्क रोमाचाः ।  
 स च दानधर्मयुद्धैर्दययाचा समन्वितयचतुर्घास्यात् ॥

—साहित्यदर्पण परि० ३

नहीं, कौन लड़ने आ रहा है यह ही काफी था। तत्कालीन योद्धा की दूसरी विशेषता थी शौर्य का चरित्रगत होना। नायक के चरित्र में ही शूरता होती थी। वह युद्ध प्रवण, वीर, निर्भीक, साहसी और मरण को पर्व मानने वाला होता था। उसकी तीसरी विशेषता थी प्रतिशोध भावना। यह प्रतिशोध की भावना उसके उत्साह को उड़ीस करती थी और वह अपने चरित्रगत शूरता के बलपर विजेतव्य को जीतने चल पड़ता था। इन लड़ाइयों में व्यक्तिगत रूप से वीरता का प्रदर्शन होता था। 'द्वंद्व युद्ध' का तत्कालीन युद्ध प्रणाली का अनिवार्य और महत्वशाली अंग होना इसी बात का प्रमाण है। महाभारत में यह वीरता जीवत होकर प्रकट हुई है। यूनानी वीर युग ( होमरिक एज ) में भी यही बात दिखलाई पड़ती है।

महाभारत युग अर्थात् प्रारम्भिक वीर युग की यह वीर भावना विकासोन्मुख सामंतयुग ( ५०० ई० पृ० से ८०० ई० तक ) में परिवर्तित हो जाती है। विकासोन्मुख सामंत युग में भारतवर्ष में केंद्रीय शासन की सुदृढ़ प्रतिष्ठा हो जाती है। यहाँ युद्धों का रूप भिन्न हो जाता है। अनेकानेक विदेशागत शक्तिशाली आक्रमणों से भारतीय नरपतियों को लोहा लेना पड़ता है, राजनीति और कूटनीति का आगमन होता है। वीरता सघटित रूप में प्रकट होती है। प्रत्येक सम्राट की सहायता के लिये मन्त्रिपरिषद् की आवश्यकता होती है। शासक की वैयक्तिक और चरित्रगत वीरता की आवश्यकता नहीं रह जाती। राजा का पुत्र शासक होगा ही—इसमें आशका की गुंजाइश नहीं रह जाती। इस युग में जो साहित्य रचित हुआ है वह प्रायः शांति युग का साहित्य है जिसमें वीरत्वव्यजक भावचित्रण का आभाव सा है। प्रायः वीरता प्रशंसात्मक होकर वर्णित हुई। इस प्रकार इस युग में व्यक्तिगत और चरित्रगत वीरता का सर्वथा अभाव न होते हुए भी आरोपित और मौखिक वीरता का वर्णन अधिक दिखलाई पड़ता है।

विकासोन्मुख सामंतयुग के बाद ह्रासोन्मुख सामंतयुग का आरम्भ ( ८०० ई० से १७०० ई० तक ) होता है। यही ह्रासोन्मुख सामंत युग हमारा विवेच्य युग है। इसके भी दो भाग हैं ८ से १२वीं तक का वह भाग जिसमें विघटित इकाइयों वाले हिंदू-शामक या तो परस्पर या फिर सघटित मुगल शासन से युद्ध करते रहते हैं। 'पृष्ठभूमि' में ८वीं से १२वीं शताब्दियों के बीच में होने वाले अपभ्रंश काव्य के राज्य-श्रेष्ठों तथा उनके बीच होने वाले

परस्परयुद्धों का परिचय दिया जा चुका है। इस युग की विशेषता का निरूपण करते हुए महापंडित राहुल सांकृत्यायन कहते हैं कि 'उस वक्त के सामंत वच्चे को तलवार का चरणाभूत दिखलावटी नहीं पिलाया जाता था, बल्कि दरअसल उसे बचपन से ही मरने-मारने की शिक्षा दी जाती थी। मौत से खेल करने के लिये वह हरवक्त तैयार रहता था। अठारहवीं-उन्नीसवीं सदियों के कवियों ने भी अपने आश्रयदाताओं की बड़ी बड़ी वीरताओं का वर्णन किया है, लेकिन वह अधिकांश थोथी चापलूसी है, यह हमें मालूम है। हमारी इन पाँच सदियों में सामंत वस्तुतः निर्भय वीर होते थे। उनके देश-विजयों के बारे में कवि अतिशयोक्ति भले ही कर सकता है, लेकिन शरीर पर तीरों और तलवारों के घावों के चिन्हों के बारे में अतिरंजन की जरूरत नहीं थी।' तत्कालीन सामंत शासकों की यह निर्भयता और शूरता प्रारंभिक वीरयुग की ही भाँति थी और राजनीति, कूटनीति, सेना का महत्व आदि विकासोन्मुख सामंतवाद की विरासत थी। इस युग में युद्धों की जो इतनी भरमार दिखलाई पड़ती है वह राज्य बढ़ाने की इच्छा से कम कन्याहरण और अपमान होने पर प्रतिशोध की भावना से अधिक। मुज और तैलपराज चालुक्य के बीच होने वाले सत्रह युद्ध प्रसिद्ध ही हैं। अंततः उसकी हार और तैलप की बहन मृणालवती से अपने प्रेम के कारण उसकी भयंकर मृत्यु, यह भी अपभ्रंश मुक्तक के ज्ञाताओं से अपरिचित नहीं है।

हासोन्मुख सामंत युग के अपभ्रंश तथा हिंदी प्रबंध और मुक्तक काव्यों के अनुशीलन से पता लगता है कि उस समय किस प्रकार शृंगार और वीररस एक दूसरे में घुल मिल गए थे। अपभ्रंश काव्य में जो वीररसात्मक मुक्तक मिलते हैं वे पूर्ववर्ती संपूर्ण काव्यपरंपरा से भिन्न हैं। अपभ्रंश साहित्य के अवतरण के पूर्व भारतीय साहित्य में मुक्तक काव्यरूप में वीररस को उपजीव्य नहीं बनाया गया था। यह अपभ्रंश साहित्य में संपूर्णतया एक नई बात थी जिसका हिंदी की राजस्थानी शाखा में अत्यंत समृद्ध विकास हुआ। अवश्य ही संस्कृत प्रबंधों में वीररस का वर्णन आया है पर वह विशेषतः कथात्मक और प्रशंसाभूलक है। पालि और प्राकृत जैसी पूर्ववर्ती लोकभाषाओं में धर्मनीति और शृंगार से संबद्ध साहित्य का सृजन तो हुआ पर वीररसात्मक मुक्तक साहित्य का नहीं। अपभ्रंश का यह सर्वथा नूतन चरण है जिसका सीधा विकास हिंदी में हुआ है।



जिस वीररस का वर्णन हम प्रबंधकाव्यों में पढ़ते हैं वह मुक्तक काव्यों में आकर एकदम भिन्न हो जाता है। प्रबंधों में दृष्टि शौर्य के इतिवृत्त के विवरण पर रहती है, लेकिन मुक्तकों में शौर्य के मार्मिक और चुभते हुए स्थलों पर। इस मार्मिकता की अपभ्रंश काव्य में अभिव्यक्ति विशेषतः प्रत्येक वीर की सहधर्मिणी के मनोभावों के चित्रण के रूप में हुई है। जैसा कि पृष्ठभूमि विवेचन में अपभ्रंश काव्य की नारी के स्वरूप की व्याख्या में दिखाया गया है अपभ्रंश की नारी वस्तुतः वीर और युद्ध प्रिय पति के जीवन क्रम में हर्षपूर्वक साथ देने वाली नारी है।

नारी की जो प्रेरक महिमा अपभ्रंश और हिंदी के राजस्थानी के मुक्तक साहित्य में प्रकट हुई है वह संभवतः विश्व के इतिहास में बेजोड़ है। इस अद्वितीयता का कारण तत्कालीन युग-जीवन की वास्तविकता को समझने और उसके संकटों को स्वाभाविक ढंग से झेलने वाली नारी का चित्रण है। अपभ्रंश और राजस्थानी की नारी अपने पुरुष के साथ रन वन में मरने मारने के लिए तैयार रहती है। वह अपने पति से कहती है कि हमारे और तुम्हारे रण में जाने पर जयश्री को कौन ताक सकता है। यम की स्त्री के केश को लेकर बताओ कौन सुखपूर्वक रह सकता है<sup>१</sup> और राजस्थानी की नायिका अपने पति की विजय हुई सुनकर पति के घोड़े की आरती उतार कर और उसे अपने हाथ से थपथपा कर कहती है कि हे कुम्भैत<sup>२</sup>। तुझ पर बलिहारी हूँ।<sup>३</sup> ऐसा है यह पति के युद्ध विजय का हर्षोल्लास। इसी आनुभूतिक वीरता को जो कि अपभ्रंश और राजस्थानी काव्य का मुख्य बल रहा है—लक्ष्य में रखकर रवि बाबू ने लिखा था ‘अपने रक्त से राजस्थान ने जिस साहित्य का निर्माण किया है, वह अद्वितीय है और उसका कारण भी है। राजपूताना के कवियों ने जीवन की कठोर वास्तविकताओं का स्वयं सामना करते हुए युद्ध के नक्कारों की ध्वनि के साथ स्वाभाविक काव्य गान किया। उन्होंने अपने सामने साक्षात् शिव के तांडव की तरह प्रकृति का नृत्य देखा

१—पड़ मड़ वेहिवि रणगयेहिं फो जयसिरि तककेह।

केसहिं लैपिणु जमघरिणि भण सुहु फो थककेह।

हेमचंद्र प्राकृत व्याकरण।

२—फर पुत्रफारे घण कहे, जाण घणी री जैत।

नोराजण बाघात्रियौ, हूँ बलिहार कुमैत ॥८३ डिगल में वीररस।

था। क्या आज कोई अपनी कल्पना द्वारा उस कोटि के काव्य की रचना कर सकता है ? राजस्थानी भाषा के प्रत्येक दोहे में जो वीरत्व की भावना और उमंग है वह राजस्थान की मौलिक निधि है और समस्त भारतवर्ष के गौरव का विषय हो रही है। वह स्वाभाविक सच्ची और प्रकृत है।<sup>१</sup> अपभ्रंश के वीररसात्मक मुक्तकों पर भी इसलिये लागू होती है कि अपभ्रंश के ये मुक्तक भी राजस्थान और सौराष्ट्र में ही रचित हुए थे। अपभ्रंश मुक्तककालीन परिस्थितियाँ भी विशेष भिन्न नहीं थीं।

इन मुक्तकों में वीर दम्पति जीवन की छोटी छोटी अनुभूतियाँ चित्रित हुई हैं। यह शत शत चित्र प्रायः समान रूप से अपभ्रंश और राजस्थानी में पाये जाते हैं। नीचे इस प्रकार के कुछ दोहों को उद्धृत करके उनके उन सांभ्यमूलक तत्वों को देखेंगे जो उन्हें एक परंपरा का सिद्ध करते हैं तथा उन वेपथ्यमूलक तत्वों को भी लक्ष्य करेंगे जो तीन चार शताब्दियों में, अपभ्रंश काव्य के विपरीत, हिंदी राजस्थानी मुक्तक काव्य में विकसित हुए।

अपभ्रंश की एक कन्या कहती है:—

आयहिं जम्महिं अन्नहिं वि गोरी सु दिज्जहिं कंतु ।

गय मतहं चत्तकुसहं जो अविभट्टहं हसंतु ॥<sup>२</sup>

हे गोरी, इस जन्म में और उस जन्म में वही कंत देना जो त्यक्ताकुश प्रसन्न गजों से हँसता हुआ भिड़ जाय। ढिंगल की कन्या कहती है कि पाणिग्रहण के अवसर पर हथेली पर के तलवार की मूठ के से निशान मेरे हाथ में छुभने से, हे माता ! मैं समझ गई कि युद्ध में अकेले हो जाने पर भी वे प्रिया मेरे चूड़े को नहीं लजावेंगे।

हथलेवे की मूठ किण, हाथ विलग्गा माय ।

लाखा वातां हेकलौ, चूड़ी मों न लजाय ॥<sup>३</sup>

१—Modern Review, December 1938, P. 710.  
The Charans of Rajputana.

२—प्रा० व्या० ४।३७६।२

३—ढिंगल में वीर रस, कविराजा सूर्यमल्ल ५।६२

अपभ्रंश में वर्णित एक कन्या कहती है 'मेरे कन्त के गोष्ठ में स्थित यदि कोई भोपड़ी जलने लगती है तो वह उस अग्नि को या तो दूसरे के रक्त से या फिर अपने ही रक्त से बुझा देता है ।

महु कन्तहो गुठठि अहो कउ भुम्पडा बलन्ति ।

अह रिठ रुहिरें उल्हवद् अह अप्पणे न भन्ति ॥<sup>१</sup>

राजस्थानी की नायिका भी उन शत्रुओं को वर्जित करती है जो दुस्साहस-वश उसके पति के सो जाने पर चले आए हैं वह कहती है कि उन्हें मत छेदो । तुम्हारे लौट जाने से तुम्हारी स्त्रियों का चूड़ा ( सौभाग्य ) चिरजीवी होकर सम्मान पाएगा ।

नींदाणौ गिण टेकलौ, पुलौ न छेदौ पीव ।

जाय पुजावौ पाव ही, चूडौ धण चिरजीव ॥<sup>२</sup>

एक ही बात है पति के गोष्ठ में चोरी से हानि पहुँचाने वाले या दुर्भावनावाग आने वाले लोगों के लिये दोनों नायिकाओं के पति कालस्वरूप कहे गए हैं ।

अपभ्रंश की नायिका को उनके पति का सिंह से उपमित किया जाना अपमानजनक लगता है क्योंकि सिंह तो अरक्षित गजों को ही मारता है लेकिन उसका पति जिन गजों को मारता है वे पदरक्षकों से युक्त होते हैं ।

कंत जु सीहहो उवमि अइ तं महु खडिउ माणु ।

सीहु निखलम गय हणह पिउ पय रक्ख समाणु ॥<sup>३</sup>

डिगल में वर्णित नायिका का पति यदि सिंह से ही उपमित हुआ तो भी कोई हर्ज नहीं । आखिर सिंह ही क्या कम है । पजे के बल पर सिंह हृदय में निउर हे, उसकी समानता करने वाला कोई भी दूसरा नहीं । सिंह अकेला ही घूमता है । सिंहों का साथी कौन ?

१—प्रा० व्या० ४।४१६।१

२—डिगल में वीररस, कविराज सूर्यमल्ल १०।६४

३—प्रा० व्या० ४।४१८।

हाथल बल निमै हियौ, सरभर न को समत्व ।

सींह अकेला संचरै, सीहा केहा समत्थ ॥<sup>१</sup>

बहुत दिन हो गए थे लड़ाई हुए । रण दुर्भिक्ष में बेचारे दोनों भग्न हो गए थे । विना जूके मन माने तो कैसे ? इसलिये पत्नी कहती है कि हे प्रिय उस देश में चलो जहाँ खड्ग व्यापार होता हो ।

खण्ण विसाहिठ जहि लहहुँ पिय तहि देसहि जाहुँ ।

रण दुर्भिक्षे भग्गाहं विणु जुझै न चलाहुँ ॥<sup>२</sup>

राजस्थानी की नायिका कहती है 'हे सखी ! मुझे कायर पुरुषों का पड़ोस अच्छा नहीं लगता । मैं उस देश पर बलिहारी जाती हूँ जहाँ मस्तक मोल विकते हैं । हे सखी ! उस देश में तो आग ही लगा दो जहाँ मतवाले योद्धा नहीं घूमते हैं । घायल नहीं चक्कर खाते हैं और जहाँ बहादुर को बेचारा कहा जाता है । और देश तो वह है जहाँ गिद्धनी थपथपी देती है चील सर चाँपती है और पति पखों के झपेटों में सोते हैं ।

नहं पड़ोस कायर नरां, हेलि वास सुहाय ।

बलिहारी उण देख री, माथा मोल विकाय ॥<sup>३</sup>

मववाला घूमै नहीं, नहं घायल घरणाय ।

बाल सखी ऊ देसद्वै, भइ वापदा कहाय ॥<sup>४</sup>

देवै गीधइ दुरवही, समली चंपे सीस ।

पंख झपेटां पिच सुचै, हूं बलिहार थईस ॥<sup>५</sup>

यह है वीर प्रसू राजस्थान ।

अपभ्रंश की नायिका कहती है कि स्वामी का प्रसाद है, प्रिय सलज्ज है, उसका निवास सीमावर्ती प्रदेश में है प्रिय को बाहुबली देख कर के वह निश्वास छोड़ती है ।

---

१—हिंगल में वीररस, बॉकीदास १६।६७

२—प्रा० व्या० ४।३८६।१

३—राजस्थानी भाषा और साहित्य ५।७६

४—वही, २।७६

५—राजस्थानी भाषा और साहित्य ३।७६

सामि पसाठ सलज्ज पिय सीमा संधिहि वासु ।  
पेक्खवि बाहु बलुल्लडा धण मेल्लवि नीसासु ॥<sup>१</sup>

डिंगल की नायिका की भी कुछ ऐसी ही अवस्था है । एक सखी अपनी एक सखी की अवस्था पर तरस खाकर तीसरी सखी से कहती है कि हे सखी ! वैरी के घर के पास इसका निवास है, जहाँ सदा तलवार खनकती रहती है । कौन जाने इस नवोढ़ा के भान्य में सुहाग कितने दिनों का मेहमान है ।

वैरी बाढ़ै बासदौ, सदा खणकै खाग ।  
हैली के दिन पाहुणौ, ऊढ़ा भाग सुहाग ॥<sup>२</sup>

अपभ्रंश का नायक कहता है कि हे मुग्धे हम थोड़े हैं तथा शत्रु अधिक हैं इस प्रकार कायर लोग सोचते हैं । जरा देखो तो गगनतल को कितने नक्षत्र उद्योतित करते हैं ।

अग्हे थोड़ा रिउ बहुअ, इमि कायर चिंतति ।  
युद्धि निहालहि गयणतलु कह उज्जोह करति ॥<sup>३</sup>

डिंगल का कवि अपने वीरत्व की व्यंजना में कहता है कि उन कुपुरुष कायरों को धिक्कार है जो जीने के लोभ से शत्रु को युद्ध में देखते ही मुँह में तिनका ले लेते हैं । शूरवीर युद्ध के लिये मुहूर्त नहीं पूछता, शूर शत्रु नहीं देखता । वह मरने में ही मगल समझता है ।

कापुरसा फित कायरा, जीवण लालच ज्याह ।  
अरि देखै आराण मै, तृण मुख माफ़ल त्याह ।  
सूर न पूछे दीपणौ, सुकन न देखे सूर ।  
भरणा नू मगल गिणै, समर चढ़े मुप नूर ॥<sup>४</sup>

१—प्राकृत व्याकरण ४।४३०।१

२—डि० मे वीर० ५।४।१०४

३—प्रा० व्या० ४।३७६।१

४—डि० वी०—२ और ३, पृष्ठ ६५, बाकीदास ।

अपभ्रंश का नायक युद्ध में गया है। नायिका उसकी भीषण युद्ध कला का वर्णन करती हुई कहती है, 'जहाँ शरों से शर काटे जाते हैं तथा तलवार से तलवारें। वहीं पर भटो की घटा को चीरकर के कंत मार्ग को प्रकाशित करता है।

जही कथिज्जइ सरिण सरु, छिज्जइ खगिण खगु ।

तहि तेहइ मढ-घड निवहि कंतु पयासइ मगु ।<sup>१</sup>

हे सखी मेरे शूर पति को देख। घोड़े की वाग उठाकर वह अकेला ही इस तरह शत्रु-सैन्य का शोषण कर रहा है, जिस तरह कोई शराबी शराब के प्याले को पी रहा हो।

देख सहेली मो घणी, अज को वाग उठाय ।

मद प्यालां जिम एकलौ, फौजां पीवत जाय ॥<sup>२</sup>

अपभ्रंश की नायिका कहती है हे सखी ! अपने बल को भग्न होते तथा दूसरे के बल को बढ़ते देखकर मेरे प्रिय का कृपाण शशि रेखा के समान उन्मीलित होता है।

भगउं पेक्खिवि निअय बलु, पसरिअउं परस्सु ।

उन्मिलइ सहिरेह जिवं करि करवालु पियस्सु ॥<sup>३</sup>

डिंगल की नायिका कहती है हे सखी ! मेरा पति बांकपन से भरा हुआ है। युद्ध में वह इस तरह प्रफुल्लित होता है जिस तरह वसंत में वृक्ष।

सखी अमीणो साहिवाँ, बांकम सूं भरियौह ।

रण विक्रमे रितुराज मैं ज्यूं तरवर हरियौह ॥<sup>४</sup>

एकदम उत्फुल्ल होकर अपभ्रंश की नायिका कहती है कि सैकड़ों लड़ाइयों में जो बखाना गया है उस हमारे कत को देखो। देखो अतिमत्त व्यक्तांकुश-गजों के कुम्भस्थल को वह विदीर्ण कर रहा है।

१—प्रा० व्या०—४।३५७।१

२—डि० में वी० सूर्यमल्ल, १५।६५

३—प्रा० व्या०, ४।३५४।१

४—डि० में वी० बांकीदास ११।६६

संगर सएहिं जो वणिअह, देखु अम्मारा कंतु ।

अहमत्तह चत्तकुसह गय कुम्भइं दारन्तु ॥<sup>१</sup>

पति रूपी सिंह ने हाथी का कुम्भस्थल फोड़ दिया है जिससे गजमोती बिखर पड़े । ऐसा जान पड़ता था मानो काले बादल से ओले बरसने लगे हों । लगभग दोनों में भावों की ओजस्विता एक है ।

केहर कु भ विदारियौ, गज मोती खिरियाह ।

जाणे काला जलद सू, ओला ओसरिहया ॥<sup>२</sup>

अपभ्रंश की नायिका उत्साह और उमग से भर कर कहती है हे माँ ! ये जो वज्रकठोर पयोधर आलिंगन-समय में प्रिय का सामना करते हैं ये ही मेरे कत के समरांगण में हाथियों की घटा को विदीर्ण करें । प्रेम का यह चरसाह दान अद्भुत है ।

अस्मि पओहर वज्रया निच्छु जे समुह थन्ति ।

महु कन्तहो समरगणइ गय घट भजिजउ जन्ति ॥<sup>३</sup>

डिंगल की नायिका और अधिक हुलास से कहती है हे सखी ! मैं तुझसे एक आश्चर्य की बात कहती हूँ । मेरे पति घर में तो मेरी भुजाओं में समा जाते हैं । परंतु युद्ध की हाक सुनते ही वे मरण-प्रेमी इतने फूलते हैं कि कवच में भी नहीं समाते ।

हूँ हेली अचरज कहूँ, घर में बाथ समाय ।

हाऊँ सुणता हूलसे, मरणौ कौंध न माय ॥<sup>४</sup>

नायिका सोचती है कि यदि वरपक्ष वाले भगे हैं तो निश्चय ही मेरे पति के युद्ध-शौर्य के कारण । अथवा यदि हमारे पक्ष के लोग भगे हैं तो उसके मारे जाने के कारण ।

जइ भग्गा पारक्कडा तो सहि मज्झि पिण्ण ।

अह भग्गा अम्भइं तणा तो तें मारिअडेण ॥<sup>५</sup>

— १—प्रा० व्या०, ४।३४५।१

२—डि० में बी० बाकीदास २२ ६६

३—प्रा० व्या० ४।२६५।१

४—डि० में बी०—सूर्यमल्ल, ५५।१०४

५—प्रा० व्या० ४।३७६।२

एक दिन ऐसे ही युद्ध से कुछ व्यक्तियों को भागते देखकर राजस्थानी की नायिका ने भी कहा था कि हे सखी ! यदि शत्रु भाग गए हों तो मोतियों की थाल सजा ला जिसमें विजयी पति की आरती उतारूँ, और यदि अपने ही लोग भाग चले हों तो प्राणनाथ का साथ मत बिछुड़ने दे अर्थात् सती होने की सामग्री प्रस्तुत कर ।

जे खल भग्गा तो सखी, मोतीहल सज थाल ।

निज भग्गा तो नाहरौ, साथ न सूनो टाल ॥<sup>१</sup>

अपभ्रंश की नायिका युद्ध में पति के साथ गई थी। लौटने के बाद वह पति से कहती है कि हमने और तुमने जो किया उसको बहुत से लोगों ने देखा। क्योंकि उतना बड़ा युद्ध हम लोगों ने एक क्षण में जीत लिया।

तुम्हेहिं अम्हेहि ज कियउं दिहुउ बहुअ जायेण ।

तं तेवड्ड उ समर भरु निज्जउ एक्क खणेण ॥<sup>२</sup>

राजस्थानी की नायिका पति के संग रण में तो नहीं गई थी पर रण में विस्फोट की आवाज सुनकर अब उससे रहा नहीं जा रहा है और वह अपनी भावज से ललकारकर कहती है कि हमलोगों ने घोड़े की सवारी किस दिन के लिए सीखी थी। यह दूर पर गोले फूटने की आवाज हो रही है, क्या देखती हो हाथ में लगाम लो।

घोड़े चढ़ायौ सीखिया, भाभी किसणौ काम ।

वंव सुणी जै पार रौ, लीजै हाथ लगाम ॥

बैरी घने हैं प्रिय अकेला, तो क्या हुआ अपभ्रंश का नायक कहता है कि तो क्या बादलों पर चढ़ आऊँ। हमारे भी तो दो हाथ हैं, मार करके तब मरेंगे।

हिअडा जइ बेरिअ धणा तो कि अन्वि चढ़ाहुँ ।

अम्हाहिं वै हत्थडा, जड अणु मारि मराहुँ ॥<sup>३</sup>

१—डि० में वी० सूर्यमल, ४६२

२—प्रा० व्या० ४।३७१

३—प्रा० व्या०, ४।४३६



शूर को अपना भरोसा रहता है । और सिंह को भी अपना ही । ये दोनों भिड़ने के बाद भागते नहीं न तो इन्हें मरने का कभी भय रहता । ढिंगल कवि कहता है ।

शूर भरोसै आपरै, आप भरोसे सीहं ।  
भिड़ दुहु ए भाजै नहीं, नहीं मरण रौं वीह ॥<sup>१</sup>

और इस प्रकार जूझते हुए यदि मरण की बेला आ ही गई तो क्या हुआ । प्रिया की श्रद्धा चकित और उत्साहमत्त दृष्टि सामने जो है । क्या हुआ यदि पाँव में अतड़िया लगी हैं, सिर कंधे से लटक गया है, हाथ तो कटार पर अब भी है । क्यों न प्रिया ऐसे कत की बलिहारी जाय ।

पाइ विलगगी अन्नन्दी सिरु ल्हसिउ खन्धस्सु ।  
तौ वि कटारई हत्थडउ वलि किज्जउ खन्धस्सु ॥<sup>२</sup>

राजस्थान का प्रत्येक वीर मरण को पर्व मानता है । वह एक ज्योतिष्क पिंड के समान आता है सम्पूर्ण आकाश को चकाचौध करके उल्का की तरह ससार को छोड़कर चला आता है हृदय में प्रकाश की एक किरण खींच कर । हे सखी ! पति बहुत से घावों से छिदे हुए आते नजर आ रहे हैं । रास्ता रक्त के बहने से कुकुम वर्ण का और उनका श्वेत शश्व मजीठ के रंग का हो गया है । हे पथिक ! मेरे पिता से एक सदेश कह देना । जब मैं पैदा हुई थी तो थाली भी नहीं बजी थी । अब तो पति के युद्ध में वीरगति प्राप्ति कर लेने के पश्चात् जब मैं सती होने को जा रही हूँ तब मेरे आगे ढोल बज रहे हैं ।

घव घावा छक्रिया वणा, हैली आवै दीठ ।  
मारनियौ कुकू वरण, लोलौ रंग मजीठ ॥  
पथी हेक सदेसदौ, बावल नै कहियाह ।  
जाया थाल न यज्जिया, टामक टहरहियाह ॥<sup>३</sup>

१—डि० मे वी०, बाकीदास ६।६६

२—प्रा० व्या०, ४।४४५

३—रा०स्थानी भाषा और साहित्य—पृ० ७६, पर उद्धृत ।

राजस्थान का कवि उस सैनिक पर बारबार वलिहारी जाता है उसकी प्रशंसा करने में अपनी, काव्य प्रतिभा को असमर्थ मानता है जिस वीर का सर कट जाने पर भी धड़ जमीन पर नहीं गिरता और हाथ तलवार चलाते रहते हैं ।

भडां जिऊहं भामणै, कैहा करुं वखाण ।

पडियै सिर धड नह पडै, कर चाहै केवाण ॥<sup>१</sup>

+

+

+

इस संपूर्ण विवेचन के पश्चात् यह निश्चयपूर्वक कहा जा सकता है कि वीररसपरक भावनाओं की दृष्टि से अपभ्रंश की परंपरा का हिंदी में सीधा विकास हुआ है । लेकिन मध्य में कुछ शताब्दियों के अंतर के कारण दोनों काव्यों में सांस्कृतिक परिवेश का थोड़ा अंतर अवश्य पड़ जाता है । अपभ्रंश-युग ने हिंदीयुग का सांस्कृतिक परिवेशगत अंतर मुख्यतया मुसलमानों के आक्रमण और उनके राज्यस्थापन को लेकर होता है । अपभ्रंश युग में जब लड़ाई परस्पर हिंदू राजाओं में ही होती थी जो हर्षवर्धन के केंद्रीय शासन के विखर जाने से विखर गए थे तो हिंदीयुग की लड़ाइयाँ प्रायः मुसलमानों और अठम्य हिंदू राजाओं के बीच में होती रहीं । आरंभिक युद्ध तो वे युद्ध हैं जो मुसलमानों के आक्रमण के समय हुए । दूसरे युद्ध हैं जो मुगल शासकों के शिथिल हो जाने पर हुए । पृथ्वीराज रासो के विशाल प्रामाणिक-अप्रामाणिक वस्तु संकलन के भीतर ऐसे अनेक युद्ध आते हैं जो एक ओर तो पारस्परिक हिंदू राजाओं के मध्य होते हैं दूसरी ओर मुहम्मद गोरी के सेनापतियों के साथ होते हैं । उस युग के अनेक वीर काव्यों में इन दोनों युद्धों के रूप मिलते हैं । लेकिन बाद में चलकर औरंगजेब के समय में—जैसा कि कहा जा चुका है शिवाजी और छत्रसाल आदि से ही युद्ध शौर्य संबधित होकर रह गया । यों छोटे मोटे प्रबंधात्मक ग्रंथ रीतिकालीन राजाओं को लेकर भी लिखे गए पर उनमें वर्णित वीर भावना मौखिक प्रशंसात्मक, आरोपित और प्रायः कवित्व-हीन है । केवल भूषण की कविता में शौर्य वर्णन की वास्तविक प्रतिभा के दर्शन होते हैं । लेकिन यह ध्यान रखना चाहिए कि भूषण के कवितों में राजस्थान के वीररसात्मक मुक्तकों में उभरनेवाली आनुभूतिक प्राणवत्ता नहीं आ

पाई है। भूपण के अधिकांश कवित्तों में शौर्य वर्णन का वास्तविक स्वरूप रीतिकालीन आलंकारिक मनोवृत्ति से दब सी गई है। अतिशयोक्तियों, उपेक्षाओं, उपमाओं, यमकादि का विशाल ठाट अपना एक अलग सौंदर्य अवश्य रखता है परंतु हृदय की स्वाभाविक अनुभूतियों का सकलन, युद्धवीर सैनिक की प्रिया की मनःस्थिति की पहचान, भारतीय ललना का ओजस्वी नारी रूप यह उसमें बहुत कम आया है। भूपण के एक कवित्त का उदाहरण पर्याप्त होगा।

इंद्र जिमि जम पर वाइव सुअभ पर  
 रावन सदभ पर रघुकुल राज है।  
 पौन वारिवाह पर सभु रतिनाह पर  
 ज्यों सहसबाहु पर राम द्विजराज है।  
 दावा द्रुमदड पर चीता मृग कुड पर  
 भूपण बितुड पर जंमे मृगराज है।  
 तेज तमअश पर कान्ह जिमि कस पर  
 त्यों मलेच्छ बस पर सेर सिवराज है।

इस प्रकार के अनेक उदाहरण भूपण में मिलेंगे। अवश्य ही भूपण में वीर रस का स्थायी भाव उरसाह उनके चित्रण कौशल से अत्यधिक प्रस्फुटित हुआ है, युद्ध प्रस्थान वेग, युद्धावेश आदि का बड़ा ही सफल चित्रण हुआ है लेकिन फिर भी वीर और शृंगार का दो पक्षियों के दोहे में बँधने वाला मार्मिक सगम भूपण आदि में दुर्प्राप्य है। यह आश्चर्य की बात है कि भूपण का अवतरण ( वि० स० १६७० से १७७२ वि० स० ) लगभग उसी समय हुआ था जिस समय राजस्थान के महान कवियों दुरसाजी ( वि० स० १५९३ से १७१२ वि० स० ) बाकीदास ( १८२८ वि० स० से १८९० वि० स० ) कविराजा सूर्यमल्ल ( १८७२ वि० स० से १९२० वि० स० ) आदि का होता है। परंतु आश्चर्य की बात यह है कि भूपण में वीर जीवन की वह समग्रता, तलवार का चरणासृत पीकर जन्म लेना और उसी की धार पर चढ़कर सोसाह इहलीला ममाप्त करते हुए सती पत्नियों के साथ जलना यह सब नहीं मिलता। इस प्रकार अपभ्रंश के वीर मुक्तक काव्य का सीधा विकास प्रायः हिंदी की ढिंगल शाखा में हुआ है, पिंगल शाखा में नहीं।

जैसा कि कहा जा चुका है अपभ्रंश की वीर भावना का ढिंगल में सीधा विकास होते हुए भी ढिंगल में कुछ नए तत्व आ गए हैं। इन तत्वों में सबसे

प्रमुख तत्व सती प्रथा का है। हेमचंद्र के प्राकृत व्याकरण, प्रबंध चिंतामणि आदि ग्रंथों में प्राप्त फुटकल वीररसात्मक मुक्तकों में सती तत्व कहीं नहीं पाया जाता। अपभ्रंश की नायिका यह तो अवश्य कहती है—

भल्ला हुआ जु मारिआ वहिणि अम्हारा कंतु ।

अइसराह चरंकुसह गय कुम्भहं दारंतु ॥<sup>१</sup>

डिगल की नायिका भी इतना तो अवश्य कहती है कि कंत ! भले घर पधारे। लो मेरा वेश धारण कर लो। अब इस लज्जित चूड़ियों वाली पत्नी से तो दूसरे ही जन्म में भेंट कर सकेंगे।

कंत भलां घर आविया, पहरीज मो वेस ।

अब घण लाजी चूडियाँ, भव दूजै मेटेस ॥<sup>२</sup>

लेकिन इसके अतिरिक्त वह सती होने के अवसर को जो परम सौभाग्य मानती है यह अपभ्रंश में दुष्प्राप्य है। डिगल की नायिका कहती है कि हे भाई ! तू मुझे लेने को आया है। लेकिन मेरे पति रण की ओर प्रयाण कर चुके हैं। अब मैं तेरे साथ पीहर नहीं जाऊँगी। सती होने को जाऊँगी। फिर वह अपनी सखी से कहती है कि हे सखी ! मेरी और प्रियतम की यह जोड़ी और यह प्रेम स्वर्ग तक निभ जाएगी। क्योंकि मेरे पति के देश में साथ जलने की प्रथा है।

वीरा लेवण आवियौ, पिठ रण हुआ बहीर ।

अब तो बलवा जावस्या, अब नहं आवां पीर ॥

सुरपुर तक निभ जायसी, या जोड़ी या प्रीत ।

सखी पिऊ रै देसद्वै, संग बलवा री रीत ॥<sup>३</sup>

इस प्रकार की सती होने की आकांक्षा से डिगल का वीररसात्मक मुक्तक काव्य अतिशय सरस और मार्मिक हो उठा है।

सब मिलाकर अपभ्रंश के वीररसात्मक मुक्तकों का हिंदी की डिगल शाखा में विलकुल सीधा विकास हुआ है। इसमें अभूतपूर्व प्राणवत्ता है। इस

१—प्रा० व्या०, ४।३५१

२—डि० में० वी०, सूर्यमल्ल २१।६६ ।

३—राजस्थानी भाषा और साहित्य, प० मोती लाल मेनारिया, पृ० २

प्राणवत्ता के कारण की ओर सकेत करते हुए डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने लिखा है कि—‘इन दोनों में एक बहुत ही महत्वपूर्ण नई बात यह है, कि स्त्रियों के मुख से अपने वीरपतियों के सबध में अपूर्व दर्पोक्तियाँ कहलाई गई हैं। इसके पूर्व के साहित्य में इस श्रेणी की रचनाएँ क्वचित् कदाचित् ही मिलती हैं। राजस्थानी के साहित्य में यह विशेषता प्रचुर मात्रा में सुरक्षित हुई हैं।’ निश्चय ही शूरजीवन की यह समग्रता अर्थात् जन्म, कैशोर्य, यौवन वार्धक्य, विवाह, मरण, सब में वीरभावना की यह पूर्णता अन्यत्र दुष्प्राप्य है।



नीतिपरक मुक्तक



व्यक्ति के परिस्थिति सापेक्ष आचारों से संबंधित तत्त्वदर्शन का नाम नीति है। व्यक्ति के ये आचार जिस तरह से कई प्रकार के हो सकते हैं उसी तरह उनके तत्त्वदर्शन की दृष्टि भी कई प्रकार की होती है। व्यक्ति के आचार धार्मिक, राजनीतिक, आर्थिक कई प्रकार के हो सकते हैं उसीप्रकार इनका विवेचन करने वाले विषय भी धर्मशास्त्र, राजनीतिशास्त्र और अर्थशास्त्र आदि कई प्रकार के नामों से अभिहित होते हैं। धार्मिक तत्त्वदर्शन को अलग रखते हुए भी नीतिपरक रचनाओं में एक प्रकार की सर्वधर्म अविरोधी आधारभूत नैतिक मान्यताएँ आ जाती हैं यद्यपि उसकी अविरोधिता की सीमा परिस्थितियाँ ही बनाती हैं। नीतिपरक कविता में सामान्य तथा किसी मानवखंड के आचार व्यवहारों के निरीक्षण से प्राप्त एक प्रकार की परंपरागत बुद्धिमत्ता (ट्रेडिशनल विजडम) प्रभावशाली और काव्यात्मक शैली के भीतर काम करती है।

यों तो संपूर्ण भारतीय काव्य नीतितत्त्व से अनुप्राणित है लेकिन नीतिपरक काव्य में यह तत्त्व अपना प्रत्यक्ष और स्वतंत्र स्वरूप प्रकट करता है। महाकाव्यों, काव्यों और नाटकों आदि में यह मनोवृत्ति अंतर्धर्मित है जबकि नीतिपरक काव्य में स्वतंत्रतया अभिव्यक्त। इस प्रकार की कविता का आरंभिक रूप ऋग्वेद, ऐतरेय ब्राह्मण, उपनिषदों, सूत्रग्रंथों, महाभारत आदि में प्रचुर मात्रा में पाया जाता है, धम्मपद वह प्राचीनतर संकलन है जिसमें उत्कृष्ट रूप में नीतितत्वात्मक रचनाएँ संकलित हुई हैं। नीतितत्वात्मक रचनाएँ लोक की अवसरोचित मान्यताएँ हैं।<sup>१</sup> इसीलिये संस्कृत, पालि, प्राकृत, अपभ्रंश, हिंदी सर्वत्र इनमें प्रायः समान भावपरक उक्तियों की विचित्र क्रम-परंपरा प्राप्त होती है। यही समाज की परंपरागत बुद्धिमत्ता और भाव-समृद्धि है। इसी कारण इनमें से अनेक उक्तियाँ अक्सर कई कवियों और

---

१—भाव सरस समझत सबै भले लगै यह भाय ।

जैसैं अवसर की कही बानी सुनत सुहाय ॥ ३ ॥

नीकी पै फीकी लगै विनु अवसर की बात ।

जैसे बरनत युद्ध में रस सिंगार न सुहात ॥ ४ ॥

फीकी पै नीकी लगै कहिए समय विचारि ।

सबको मन हरपित करै ज्यों विवाह में गारि ॥ ५ ॥

—वृद्ध सतसई के आरंभ में वृद्ध कवि द्वारा नीति रचना का उद्देश्य कथन ।



संकलयिताओं के नाम से सबद्ध हैं। वस्तुतः भारतीय समाज अपनी भावाभिव्यक्ति के लिये कवियों या आचार्यों के नाम का प्रयोग प्रतीक के रूप में करता आया है। भारतीय सस्कृति की यह विशेषता ऐतिहासिकों की दृष्टि में चाहे कुछ खटके किंतु यह एकमात्र विशेषता सांस्कृतिक स्थायित्व का प्रमाण है इसलिये भारतीय सस्कृति में ज्ञाता और ज्ञेय से ज्ञान का उत्कर्ष माना जाता है। चाणक्य के नाम से युक्त (?)<sup>१</sup> राजनीति समुच्चय, चाणक्य नीति, चाणक्य-राजनीति, वृद्ध चाणक्य, लघु चाणक्य, आदि संकलन, भोज-राज, वररुचि, घटकपर्प, बैतालभट आदि के नामों से संबद्ध, नीतिमुक्तक, भर्तृहरि का नीतिशतक, काश्मीरी कवि मल्लट की कृतियाँ आदि नीति रचनाएँ अपभ्रंश की नीति-काव्य-परंपरा के पूर्व प्राप्त होती हैं। कुछ अधिक उपदेशात्मक और दार्शनिक तत्वों से संचलित पालि के 'अंगुतरनिकाय' की कुछ रचनाएँ महायान मत्तावलंबी शांतिदेव का 'बोधिचर्यावतार' आचार्य शंकर की शतश्लोकी आदि हैं। इन सस्कृत नीतिपरक और उपदेशात्मक मुक्तकों की सामान्य विषयवस्तु लोक की आचारिक मान्यताओं के प्रचलित मूल्य होते हैं। लेकिन इनमें भी प्रकृति, व्यक्ति और सामाजिक परिवेश के सूक्ष्म निरीक्षण से प्राप्त अनेक नीतिमूलक अनुभूतियों को विपुल, विविध, समर्थ और प्रसन्न पदावली में व्यक्त किया जाता है। जीवन का हर्ष-विषाद, प्रेम की अस्थिरता और चंचलता, नारी जीवन के दोष और उनके द्वारा उत्पन्न बंधन, जीवन का वास्तविक क्रम, वैभव और शक्ति की असारता, जीवन के प्रति थकावट और मृत्युभाव, मानव-प्रवृत्तियों तथा इच्छाओं की अस्थिरता तथा अयथार्थता एकांत और वैराग्य का आनंद और कभी कभी धोखा और घातक परिहासों के प्रति तिरस्कारपूर्ण दृष्टि इन रचनाओं में प्रकट की गई है।<sup>२</sup> डा० डे के इस कथन

---

१—A History of Sanskrit Literature by A. B. Keith P. 228.

२—The general theme of all these forms of composition consists of the common places of prevalent ethics, but there are acute observations, abundant and varied, expressed in skilled but often felicitous diction and in a variety of melodious metres on the sorrows and joys of life, fickleness

में सत्यांश होते हुए भी नारी-निंदा, वैराग्य प्रशंसा आदि मनोभाव वैराग्यपरक काव्यों से अधिक संबद्ध हैं जो नीतिकाव्य से भिन्न हैं।

यह कहना व्यर्थ है कि नैतिक मान्यताएँ बहुत कुछ प्रत्येक युग की समसामयिक अर्थव्यवस्था और सांस्कृतिक परिस्थितियों के द्वारा ही दृढ़ होती चली जाती हैं। समसामयिक अर्थव्यवस्था और सांस्कृतिक परिवेश के अतिरिक्त नीति तत्त्व के निर्णय में नीति की लक्ष्य वस्तु की तत्सामयिक परिस्थिति भी उत्तरदायी होती है। जैसे सच बोलना बहुत अच्छा है लेकिन हर परिस्थिति में नहीं 'सत्यं ब्रूयात् प्रियं ब्रूयात् न ब्रूयात् सत्यमप्रियम्।' शठता बुरी है पर 'शठे शाठ्यं समाचरेत्'। कभी कभी विशेष प्रकार के धार्मिक दृष्टिकोण से 'संचालित जीवन में संपूर्ण आचार-व्यवहारों के प्रति एक भिन्न दृष्टि हो जाती है। जैसे कुछ धर्म अपने एकांत मानवतावाद के कारण किसी भी परिस्थिति में प्रतीकार के सिद्धांत को नहीं मानना चाहते। उनके अनुसार अक्रोधेन जयेत क्रोधं।' कभी कभी परिस्थिति की भिन्नता पर विचार करके एकही कवि एकही पक्ष पर दो प्रकार की नीतिरचनाएँ कहता है। तुलसी के 'रामचरित मानस' में ऊपरी दृष्टि से परस्पर विरोधी, पर भीतरी दृष्टि से परिस्थितिजन्य नीति की अनेक उक्तियाँ मिलेंगी। इसीलिये नीति साहित्य में 'अवसर' और 'परंपरागत बुद्धिमत्ता' को विशेष महत्व दिया जाता है। इन उक्तियों में से अधिकांश के पीछे 'युग के आर्थिक चक्र का दबाव' या फिर परंपरागत बुद्धिमत्ता का इतना बड़ा बल होता है कि इनको सामाजिक आचार व्यवहार को अनुशासित करने का श्रेय प्राप्त हो जाता है। लेकिन कुछ सूक्तियाँ ऐसी भी अवश्य होती हैं जो मानव हृदय के चिरंतन मूल्यों को

---

and caprices of love, follies of men and wiles of women, right mode of life, futility of pomp and unstability of human effort and desire, delights of solitude and tranquillity as well as witty and sometimes sardonically humorous reflections on the humbug and hoax—History of Sans. Lit. Dasgupta & De. P. 399.

१—सत्तु वि महुरइ उवसमइ, संयल वि जिय वसि हूति । चाइ कविचे पोरिसइ, पुरिसहु होइ गं कित्ति ।

स्पर्श करती हैं यद्यपि उसकी चिरतनता सादृश्यमूलक<sup>१</sup> है क्योंकि नीति का कोई शाश्वत रूप नहीं है। एक ओर नैतिक वृत्तियाँ परिस्थितिजन्य हैं तो दूसरी ओर उनमें परिस्थितियों की सीमा तोड़कर नवनिर्माण करने की स्वतंत्र चेतना भी है।

×

×

×

×

जैसा कि पृष्ठभूमि विवेचन में स्पष्ट किया जा चुका है अपभ्रंश साहित्य की मुक्तक कविता सामान्यतया हासोन्मुख सामतवादी युग की रचनाएँ हैं। बहुत ही स्पष्ट रूप से अधिकांश मुक्तकों में यही हासोन्मुख सस्कृति प्रतिबिम्बित हुई है। जैसा कि आगे चलकर दिखाया जायेगा अधिकांश नीतिमुक्तक व्यक्ति और उसके परिस्थितिगत और परिवेशगत सबधों को लेकर लिखे जाते हैं। अपभ्रंश और हिंदी युग की नीति कविता में स्वामी और भृत्य के सबध को लेकर बहुत अधिक रचनाएँ लिखी मिलती हैं। इनमें भृत्य की अवशता तथा स्वामी की चापलूसीप्रियता का साफ चित्र उभर जाता है। नीतिपरक उक्तियों के द्वारा युगविशेष की ऐसी अनेक छोटी बड़ी परिस्थितियों का चित्राकन हम पा सकते हैं। नीतिकार इन्हीं परिस्थितियों के बीच में सतुलन खोजता हुआ दिखलाई पड़ता है। ऐसा भी है कि कुछ कवि और तत्त्वचिंतक समझौते को न मानकर क्रांतिकारी आचार दर्शन सामने रखते हैं। सहजयानी सिद्धों, जैन साधुओं, नाथपंथी योगियों, सत्तों आदि की ऐसी बहुत सी रचनाओं की हम परीक्षा कर चुके हैं।

यद्यपि अपभ्रंश और हिंदी नीतिपरक मुक्तक समाजशास्त्रीय दृष्टि से एक ही युग में लिखे गए तथापि दोनों का तुलनात्मक अध्ययन करने से पता चलता है कि अपभ्रंश और हिंदी मुक्तकों में कुछ सूक्ष्म अंतर अवश्य हैं। यथासाध्य नीचे इन अंतरों को पहचानने का प्रयत्न किया गया है।

( १ ) अपभ्रंश युग की नीति कविता में लघु राज्यों के कारण जटिल दरबारी व्यवहार नीति को उतना घल और महत्व नहीं मिला है जितना मुगलकालीन रहीम आदि कवियों की रचनाओं में।

---

१—संसार की गतिशीलता के सिद्धांत में बाह्यजगत या आंतर वृत्तियाँ सभी गतिशील हैं। सादृश्यमूलक समानता ही उनके एकत्व एवं चिरतनत्व को प्रतिभासित करती है।

( २ ) अपभ्रंश में अनेक ऐसे दोहे प्राप्त होते हैं जिनके पीछे आदर्शपूर्ण सामंती साहसिकता के चित्र मिलते हैं किंतु हिंदी नीतिमुक्तकों में यह साहसिकता दब सी गई है। इसी कारण अपभ्रंश के नीतिपरक मुक्तकों में आपेक्षिक दृष्टि से अधिक ताजगी मिलती है।

( ३ ) अपभ्रंश काल में मर्यादावादी भक्ति आंदोलनों का प्रभाव कम है और सिद्धों, जैनियों, नाथों आदि के स्वच्छंदतापूर्ण आंदोलनों का जोर अधिक। धार्मिक परिवेश में जो नीतिपरक मुक्तक लिखे गए वे दोनों युगों में भिन्न भिन्न धार्मिक परिस्थितियों के कारण किंचित् भिन्न हो गए। अपभ्रंश युग के धार्मिक नीतिकारों ने अपने विशिष्ट प्रगतिशील तत्व दर्शन के कारण जब अपनी नीति रचनाओं में विद्रोह और नितांत व्यक्तिनिष्ठ स्वच्छंद सामाजिकता के निर्माण के स्वर को महत्व दिया तो हिंदी के धार्मिक नीतिकारों में कबीर आदि संतों को छोड़कर शेष ने भक्ति युग की मर्यादाप्रियता से परोक्षतः आधार ग्रहण किया। कबीर में पूर्वयुगीन विद्रोह ज्यों का त्यों वलिक कुछ अधिक विकसित रूप में सुरक्षित है लेकिन तुलसी, वृद, रहीम आदि में नहीं।

( ४ ) अपभ्रंश युग में कथनप्रणाली में जब कला के ऋजु उपादन गृहीत हुए तो हिंदी युग के रीतिकालीन नीतिकारों में शृंगारिक और आलंकारिक उपादान अपनाए गए हैं।

( ५ ) अपभ्रंश के नीति मुक्तकों में सामूहिक दृष्टि से आदर्शोन्मुखता प्राप्त होती है किंतु हिंदी के नीति मुक्तकों में अपेक्षाकृत व्यावहारिकता। एक में व्यक्ति को आदर्श और उदात्त बनाने का प्रयत्न है दूसरे में सूक्ष्म, जटिल और व्यावहारिक।

अब अपभ्रंश के नीतिपरक मुक्तकों का हिंदी के नीतिपरक मुक्तकों से साम्य दिखाने का प्रयत्न किया जाएगा। जैसा कि कहा जा चुका है नीति रचनाओं में कवि विविध संबंधों को लेकर उनमें औचित्यमूलक युक्तियों का शोध करता है। इस शोध प्रक्रिया में वह बहुत से संबंधों का नीतिमूलक विधान तो करता ही है साथ ही बहुत सी तथ्यात्मक उक्तियाँ भी कहता है।

एक बात और ध्यान देने योग्य है। नीतिचिंतक धर्माश्रित समाज का सदस्य होने के कारण धार्मिक विश्वासों और रुढ़ियों से अत्यधिक ग्रस्त होते थे। इधर धर्माश्रित मुक्तकों के रचयिता साधक कवि भी कभी कभी नीति-

मूलक उक्तियाँ कहते थे । अपभ्रंश के जैनकवि जोहन्दु, रामसिंह आदि सहजयानी सिद्ध सरहपा, काणहपा, डोंबिपा, आदि, हिंदी के संत कबीर, दादू, रज्जब, सुदरदास आदि, रामोपासक सगुण कवि तुलसीदास आदि में नीतिपरक उक्तियाँ प्रायः धार्मिक रचनाएँ हो गई हैं । धर्म को आधार मानकर सामाजिक जीवन को सयम की शिक्षा देना एक प्रकार से आचारिक मूल्यों को परिवर्तित करना है और यह नीतिकाव्य की सीमा के भीतर ही है किंतु तुलसी सतसई या तुलसीकृत दोहावली की भाँति रामनाम का ग्रहण करके भक्ति भाव पोषक उक्ति कथन नीतिकथन के अंतर्गत नहीं आ सकता । उल्लिखित कवियों की कुछ रचनाएँ तो अवश्य नीतिपरक हैं पर अधिकांश नहीं । यही कारण है कि इस निबन्ध में विशेष वैराग्यपरक उक्तियाँ भी नीति-काव्य से भिन्न मानी गई हैं :

### [ १ ] व्यक्ति और धार्मिक रूढ़ियाँ

( क ) भाग्यवाद—सचराचर महीपीठ के सिर पर जिस सूर्य ने अपने पाद ( किरण ) डाले वह दिनेश्वर भी अस्तमित हो जाता है । भवितव्य होकर ही रहता है उसको रोकने वाला हुआ ही कौन ?

महवीढ़ह सचराचरह जिणि सिरि दिण्हा पाय ।

तसु अत्थमणु दिण्हेसरह होठत होठ चिराय ॥

—प्र० चि०, पृ० ९७

रहीम ने भी इस भवितव्य को समझा था—

भावी काहू ना दही भावी दह भगवान ।

भावी ऐसी प्रबल है कहि रहीम यह जान ॥

—रहीमन विलास, १३।१२६

तैलपराज द्वारा विजित राजा मुज की अधोगति पर आँसू यहाते हुए कवि ने भी उसे समझाया था कि हे रत्नाकर गुण पुज मुज । चित्त में विपाद मत करो, क्योंकि जिस जिस प्रकार विधाता का पटह ( ढोल ) बजता है उस उस प्रकार इस मनुष्य को नाचना पड़ता है । तुम्हारा वज ही क्या ?

चित्ति विसाठ न चितियह, रयणायर गुण पुज ।

जिम जिम वायह विहिपट्टु तिम नच्चि जह मुज ॥

—प्र० चि०, पृ० २२

दो-दो बादशाहों के शासनकाल में कभी स्वेच्छया और कभी परवश कठपुतली की तरह नाचते हुए रहीम ने भी इस मर्म का अनुभव किया था।

ज्यों नाचत कठपूतरी करम नचावत गाय ।

अपने हाथ रहीम ज्यों नहीं आपने हाथ ॥

—रहिमन विलास, ६।५८

(ख) नश्वरता—पराजित मुंजराज तैलप के राज्य क्षेत्र में घूमते हुए एक प्रसन्न परिवार को देखकर बोले गर्व क्या? ऐ री भोली मुग्धे! इन भैंस के बन्धों को देखकर गर्व मत करो। मुंज के तो चौदह सौ छिहतर हाथों थे पर वे सब चले गए।

भोली मुंघि मा गव्बु करु पिक्खिवि पड्डुरुवाहं ।

चउदह सै छहुतरहं मुंजह गयह गयाहं ॥ प्र० चि०, पृ० २४

इतना ही क्यों! वह रावण भी कहाँ रहा जिसके पास लका जैसा गढ़ था, चतुर्दिक् सागर जैसी खाई थी और गढ़पति त्रैलोक्य विजयी स्वयं दसशीश था। हे मुंज विपाद मत करो। नाश और निर्माण की अविराम प्रक्रिया ही तो संसार है।

सायसु षाह लंकु, गढ़, गढ़वह दसशिर राउ ।

भग्ग पइ सो भजि गह, मुंज भ करिउ विसाउ ॥ प्र० चि०, पृ० २३

इधर रहीम को भी जान पड़ा था कि,

रहिमन भैषज के किए काल जीति जो जात ।

बड़े बड़े समर्थ भए तौ न कोउ मरि जात ।

—रहिमन बि०, ११।१०५

[ २ ] सामाजिक संबंध और उसकी नीतिपरक व्यवस्थाएँ—

स्वामी और भृत्य—नीति काव्यों में राज्य की कृपा पर आश्रित प्रायः सारा वर्ग 'भृत्यवत' समझा गया है। इन मुक्तक काव्यों में उस राजा की प्रशंसा की गई है जो राज्य के वास्तविक शुभचिंतकों की पहचान करता है और चापलूसों को वर्जित करता है। विशेषतः उस समय का कलाकार और काव्यकार वर्ग राज्याश्रय का मुहताज सा था। केवल भक्तियुग का कवि ही इस परंपरा का अपवाद था शेष संपूर्ण मध्यकालीन कवि और कलाकार

परंपरा इन्हीं राजाओं के कृपाश्रय में फलती-फूलती रही। रहीम आदि ने राज्य कृपाश्रितों पर जो इतना लिखा है वह इसी कारण कि उनको इसके कटु या मृदु अनुभव प्राप्त थे। मध्यकाल में राज्याश्रय कितना आवश्यक था, इस पर प्रकाश डालते हुए अपभ्रंश कवि कहता है कि या तो स्वयं प्रभु हो या फिर एक योग्य प्रभु का प्रिय हो। काम करने वाले मनुष्यों के लिये तीसरा मार्ग नहीं है—

आपणपहं प्रभु होइयइ कहँ प्रभु कीजइ अत्थि ।

काजु करेवा माणुसह तीजउ मग्गु न अत्थि ॥

—प्र० चि०, पृ० ८१

रीतिकालीन सूक्तिकार वृद्ध ने भी अनुभव किया था कि,

छाड़ि सबल अरु निबल की कबहुँ न गहिऐ ओट ।

जैसेँ टूटी ढार सों लगै विलबै चोट ॥

स० स०, वृ० स०, २४२।३०५

इनमें से जो मृदु सामत होते थे वे चापलूसों के गिरोह का समान करते थे और सुमृत्यों का परित्याग। ठीक उसी प्रकार जिस प्रकार अपने ऊपर तो नृणों को बहने देता है और रत्नों को पदतल में डाल देता है।

सायरु उप्परि तणु घरइ तलि घलइ रयणाइं ।

सामि सुभिच्छु वि परिहरइ समाणेइ खलाइं ॥

—प्रा० व्या०, ४।३४।१

बाबा दीनदयालगिरि को यह बात पसंद नहीं आई उन्होंने सीधे सीधे सुमृत्यों को ऐसे राज्य दरवारों में जाने से निषेध कर दिया है,

नहि धिवेक जेहि देस में तहाँ न जाहु सुजान ।

दच्छ जहा के करत हैं करिवर खर सम मान ॥

—दृष्टांत तरंगिणी, दीनदयालगिरि प्रथावली, २६।७५

पर सभी सामत ऐसे नहीं थे उनमें से अधिकांश के सामने स्वामी का महान आदर्श भी था। उनके सामने महाद्रुम का वह आदर्श था जो उन समस्त पल्लवों को अपने गोद में लिये रहता है जो लोगों के द्वारा फलों के चुन लिये जाने के बाद वृक्ष बच रहते हैं।

वच्छेहे गृणहइ फलह जणु कडु पल्लव वज्जेइ ।  
तो वि महददुम सुअणु जिवं ते उच्छंगि घरेइ ॥

—प्रा० व्या०, ४।३३६

रहीम ऐसे सभी राज्यकृपाश्रित, अमरबेल की तरह जीनेवाले व्यक्तियों को लक्ष्य करके कहते हैं कि,

अमरबेल विनु मूल की प्रतिपालत है ताहि ।

रहिमन ऐसे प्रभुहि तजि खोजत फिरिण काहि ॥

—रहिमन विलास, २।८

निर्धन और धनिक—सामंतवादी युग में भी आर्थिक विषमता काफी मात्रा में होती है। इस प्रकार के गठन के समाज में निर्धनों को संमान मिलना एक समस्या बन जाती है। संमान धर्म आदि सामंत का एकमात्र प्राप्तव्य हो जाता है। ऐसी स्थिति में असंमानित शासित वर्ग से उठने वाले काव्यकार के संमान का एकमात्र दाता वही सामंत ठहरता है। सामाजिक और आर्थिक विषमताओं में टूट गया ऋद्धिविहीन मनुष्य यह दोष अपने भाग्य के मत्थे में मढ़ लेता है। नीतिकार अपने इस प्रकार के विश्वास को दुहराता है कि ऋद्धिविहीन मनुष्यों का कोई समान नहीं करता। उसी प्रकार जिस प्रकार शकुनि पक्षी फलरहित तरुदरों को छोड़ देता है।

रिद्धि विद्वणइ माणुसह न कुणइ कुवि सम्माणु ।

सउणिहिं मुच्चडं फल रहिउ तरुवरु इत्थु पमाणु ॥

—कुमारपाल प्रतिबोध

इसमें ऋद्धिविहीन सामंतों की ओर भी लक्ष्य किया गया है जो अपने दैनंदिन युद्धों आदि के कारण निरंतर अस्तशील होने की राह में खड़े हुए रहते थे। इस दुर्दिन को रहीम ने भी लक्ष्य किया था—

दुरदिन परै रहीम कहि, मूलत सब पहिचानि ।

सोच नहीं वित हानि को, जो न होय हित हानि ॥

—रहि० वि०, ९।९७

इसी संबंध का एक रूप था सामंतों का दाता रूप और इतर जनों का गृहीता रूप। नीतिकारों ने इस संबंध पर बहुत कुछ कहा है। उन्होंने दाता सामंत की प्रशंसा की है और नृशंस संचयिताओं को जी भरकर कोसा है।



है । कवि ने इस दाता को सागर से उपमित करके आश्चर्य और आकांक्षा भरे शब्दों में कहा है कि वह, उतना सागर का जल और उतना उसका विस्तार ! लेकिन प्यास को वह कहाँ बुझाता है ?

त तेहिउ जल सायरहो सो तेवहू विथ्यारु ।

तिसहे निधारणु पलु वि नवि पर छुटअहू असारु ॥

—प्रा० व्या०, ४।३९५।७

रहीम ने भी उस पंक की प्रशंसा की थी जिसके थोड़े जल में कितने लोग अपनी प्यास बुझा लेते हैं लेकिन उस उदधि की इतने ही कड़े शब्दों में निंदा भी की थी ।

धनि रहीम जल पंक को, लघु जिष पियत अघाय ।

उदधि बढ़ाई कौन है जगत पियासो जाय ॥

—२० विला०, १०।१०२

### उच्चादर्शवादिता

अपभ्रंश कवि की उच्चादर्शवादिता समाज सापेक्ष है और उत्कृष्ट समाज रचना में प्रवृत्त है । उसने आकर्षणों के सारे जाल को विच्छिन्न करके अच्छे मनुष्य की खोज की थी और निर्भ्रान्त होकर कहा था—न तो सरिताओं से, न सरो से, न सरोवरों से और न तो उद्यान वनों से ही किसी देश की रमणीयता बढ़ती है वरन् एकमात्र सुजनों के निवास से ही देश का गौरव बढ़ता है ।

सरिहि न सरेहि सरवरेहि न वि उज्जाण वणेहिं ।

देस रवणणा होत बढ़ निवसंतेहिं सुज्जणेहिं ॥

—प्रा० व्या०, ४।४२२।१०

बाबा दीनदयाल गिरि ने भी कहा था—

वहै विराजत यल जहाँ बुध हैं सहित उमंग ।

लसै हेम जिहि अग मैं बसै प्रभा तिहि अग ॥

—दी० ग्रं०, २६।७५

अपभ्रंश कवि ने यह भी देखा था कि कि सपन्न लोगों से तो सभी लोग घातचीत करते हैं लेकिन आतंजनों को वही लोग 'मामैपीः' कहते हैं जो सज्जन होते हैं ।

सत्थावत्यहं आलवणु साहु वि लोउ करेइ ।

आदन्नहं मग्गीसही जो सज्जण सो देइ ॥

—प्रा० व्या० ४।४२२।१६

सहृदय रहीम का भी यही निश्चय था—

जे गरीब परहित करें ते रहीम बड़ लोग ।

कहाँ सुदामा बापुरो कृष्ण मितार्ह जोग ॥

—रहि० वि०, ६।६२

इन उच्चादर्शों वाले भारतीय नीतिकार का प्रमुख आदर्श है संतुष्ट जीवन । उसने कहा है कि गिरि से शिलातल, तरुओं से फल, असामान्य भाव से प्राप्त होता है । किंतु तब भी मनुष्यों को अरण्य नहीं अच्छा लगता ।

गिरिहे सिलायलु तरुहे फलु घेप्पइ निःसावन्नु ।

धरु मेल्लेपिणु माणुसहं तो वि न रुच्चइ रन्नु ॥

प्रा० व्या०

किंचित भिन्न प्रकार से रहीम ने इस बात को इस प्रकार से रखा है—

तरुवर फल नहिं खात हैं, सरवर पियहिं न पान ।

कहि रहीम परकाज हित, संपत्ति सचहि सुजान ॥

—रहि० वि० ८।२७

## स्वभाव-कथनमूलक उक्तियां—

इसमें कुछ वस्तुओं के उत्कृष्ट या निकृष्ट स्वभाव की ओर इशारा करते हुए उसकी जीवन से संगति वैठायी जाती है । यह वस्तु प्रस्तुत और अप्रस्तुत दोनों रूपों में सामने आती है । इसमें एक प्रकार की तथ्यमूलकता भी होती है । आगे इन तथ्यों का विश्लेषण अपने-आप हो जाएगा ।

[ १ ] कमलों को छोड़कर और हाथियों के कुंभस्थलों की इच्छा करते हैं । निन्हें दुर्लभ की इच्छा भली लगती है वे दूरी नहीं गिनते ।

कमलइं मेल्लवि अलि-उलंइ करि गण्डाइ महंति ।

असुलहमेच्छण जाहं भलि ते एवि दूर गणंति ॥

—प्रा० व्या० ४।३५३।१

बाबा दीनदयाल गिरि ने भी इसी भाव को इस रूप में प्रकट किया है—

श्री को उद्यम तैं बिना कोऊ पावत नाहिं ।

लिपु रतन अति जतन सों, सुर असुरन दधि माहिं ॥

—दी० ग्रं० ७३।८

वृंद के शब्दों में—

श्रम ही तैं सब मिलत है बिन श्रम मिलै न 'काहि ।

सीधी अगुरी घी जम्यौ क्यों हू निकरे नाहि ॥

—स० स० वृ० स० ३०१।१८९

असुलभ की आकाक्षा के लिए मनुष्यों को असाधारण प्रयत्न करने होते हैं—यही इन सभी दोहों का वर्ण्य है ।

[ २ ] जीवन किसे नहीं प्यारा है और धन भी किसे नहीं इष्ट है पर विनिष्ट लोग अवसर आ पड़ने पर इसे तृण के समान गिनते हैं ।

जीविठ कासु न बल्लहठ, धणु पुणु कासु न इटुं ।

दोणि वि अवसर निवडि-अइं तिण सम गणहू विसिटु ॥

—प्रा० व्या० ४।३५।२

वृंद ने भी कहा है—

तन धन इ दे लाज के जतन करत जे धीर ।

टुक टुक हुहैं गिरत पै नहिं मुख फेरत वीर ॥

—स० स०, वृ० स० ६३६।३३६

अवसर और मर्यादा यह दोनों ही विशिष्ट और वीर व्यक्तियों को आण्डालिक प्रिय होते हैं इनके लिये वे यौवन और धन दोनों का किञ्चिन्मात्र भी मोह नहीं करते ।

[ ३ ] हे पपीहा ! निष्करुण होकर बारबार धोलने से क्या लाभ ? विमल जल से सागर के भरने पर भी तू एक भी धार नहीं पायेगा ।

वप्पीहा कहूं बोल्लिण्ण निविण वार इ वार ।

सायरि भरिअहू विमल जलि लहहिं न एक्कुवि धार ॥

—प्रा० व्या० ४।३८।३

वृंद ने भी अनुभव किया था कि—

सैयौ छोटी ही भलौ, जासौ गरज सराय ।

कीजै कहा पयोधि कौ जातै प्यास न जाय ॥

—स० स०, वृ० स० १८८३०१

निश्चित ही यहाँ निष्करुण साधन संपन्न व्यक्तियों पर व्यंग्य किया गया है और उनके यहाँ जाने का निषेध किया गया है । प्राकृत व्याकरण में इसी व्यंग्य को और प्रखर बनाते हुए एक स्त्री एक पथिक से कहती है कि यदि बड़े घरों को पूछते हो तो वह वे हैं लेकिन यदि विह्वलित जनों के अभ्युधारक मेरे कन्त के कुटीर को चाहते हो तो वह यह है ।

जइ पुच्छइ घर बडुहं तो बड्ढा घर ओइ ।

चिहलिय जणु अम्भुधरणु कंत कुडीरह जोइ ॥

—प्रा० व्या० ४।३६४।१

बाबा दीनदयाल गिरि ने भी कहा है—

मानत हैं बहु दीन कौ आए सरन महान ।

हीन कला ससि सीस मैं धारत ईस सुजान ॥

—दी० ग्रं० ७।७३।

[ ४ ] हे कुंजर सल्लकियों को मत सुमिर और लंबी सांस मत छोड़, विधिवश जो कंवल प्राप्त हैं उन्हें चर और मान मत छोड़ ।

कुंजर सुमिरि म सल्लग्रउ सरला सांस म मेछि ।

कवल जि पावय विहि-वसिण ते चरि माणु म मेछि ॥

—प्रा० व्या० ४।३८६।१

यही विवशता सर के सूखने पर मीन को भी होती है । रहीम ने कहा है—

सर सूखे पंछी उदै औरै सरब समाहिं ।

दीन मीन बिनु पच्छं के कहू रहीम कहूँ जाहिं ॥

—रहि० विला० ३२।१४५

ऐसे उपेक्षितों को अपना मान रखकर प्रतीक्षा करनी चाहिए—इस बात को अपभ्रंश-कवि ने इस प्रकार कहा है कि हे भ्रमर, अब यहाँ नीम पर कुछ दिन तक विरम, जब तक घने पत्तों वाला छायाबहुल कंदं च नहीं फूलता ।

भमरा पत्थु वि लिम्बिढह के वि दियहडा विलम्बु ।

घण पत्तलु छाया-बहुलु फुल्लह जाय कयम्बु ॥

—प्रा० न्या० ४।३८७।२

बिहारी की भी यही सम्मति है—

यहै आस अटक्यौ रह्यौ अलि गुलाब के मूल ।

अहैं बहुरि बसत क्रतु इन डारन वै फूल ॥

( बिहारी सतसई )

( ५ ) दिन ऋतपट चले जाते हैं और मनोरथ पीछे छूटते जाते हैं । जो है उसी को मानो । होगा—ऐसा कहते हुए मत रहो ।

दिअहा जति ऋडपड्हहिं पडहिं मनोरह पच्छि ।

जं अच्छहि त माणिअह होसह करतु म अच्छि ॥

—प्रा० न्या० ४।३८८।१

इसी भाव का दोहा कबीर ने भी कहा है—

काल्हि करहु सो आसु कर आसु करहुँ सो अब्व ।

पल में परलै होयगो० बहुरि करौगे कव्व ॥

( कबीर )

( ६ ) यहाँ वहाँ घर द्वार पर लक्ष्मी अस्थिर होकर दौड़ रही है, प्रिय से वियुक्त गौरी की तरह कहीं भी निश्चल नहीं रहती ।

एत्तहे तेत्तहे वारि वरि लच्छि विसुंठुल धाह ।

पिअ पढभट्ट ब गोरडी निचल कहिं वि न ठाह ॥

—प्रा० न्या०, ४।४३९।१

रहीम ने कहा है—

कमला थिर न रहीम कहि, यह जानत सय कोय ।

पुरुष पुरातन की बधू क्यों न चचला होय ॥

—रहि० वि०, ३।२३

इन कतिपय स्वभावकथन सबधी उदाहरणों के तुलनात्मक अध्ययन के द्वारा यह विशेषतया स्पष्ट हो जाता है कि हिंदी की नीतिकान्य परंपरा भी अपभ्रंश से सीधे विकसित हुई है ।

×

×

×

इन नीतिमूलक दोहों की कुछ अपनी विशिष्ट कलागत उपलब्धियाँ हैं नीति का अंतिम उद्देश्य अवश्य ही उपदेशात्मक या प्रचारात्मक होता है परंतु वह जब नीति काव्य बनता है तो काव्य के साधनोपायों से समलंकृत होकर ही ।

नीति को नीति काव्य बनाने में प्रायः निम्नलिखित उपादान ग्रहण किए जाते हैं ।

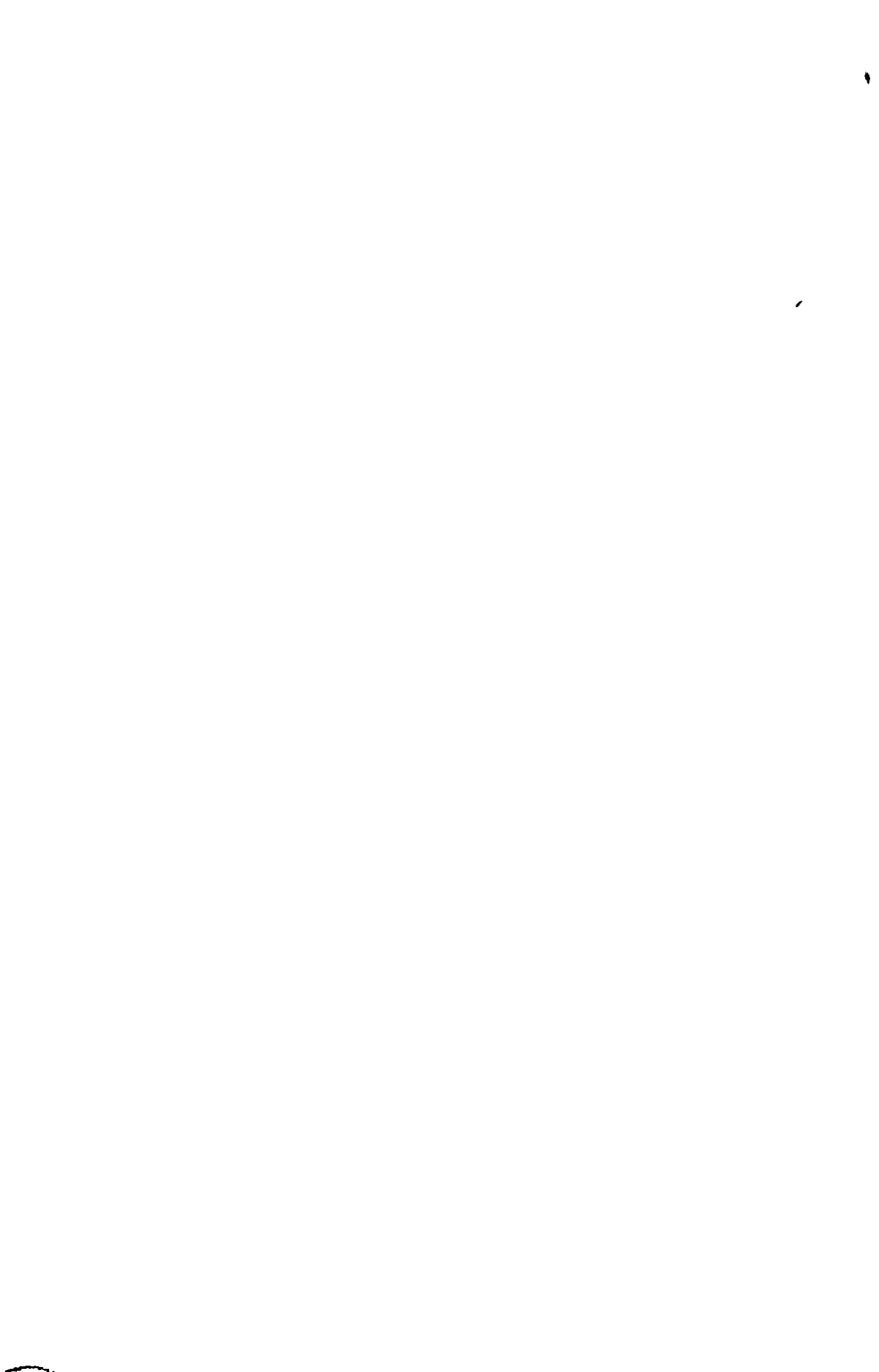
१—उक्ति वंकिमा—जो बात बहुत दिनों के शास्त्रार्थ और तर्क वितर्क से किसी के मन में न जमाई जा सके वह सहसा किसी घबुराई भरी एक छोटी सी वक्र उक्ति से एक क्षण में सुझाई जा सकती है ।<sup>१</sup>

२—प्रत्युत्पन्नमतित्व—उस लघुनैतिक तथ्य को दो ही पंक्तियों में अवसरोचित ढंग से सहसा कहना चाहिए । अचानक और शीघ्र आक्रमण की सफलता असंदिग्ध होती है । इस प्रकार अवसर पर उचित बात कहना ही नीति काव्यकार का प्रत्युत्पन्नमतित्व है ।

३—अलंकार योजना—सरल अलंकार योजना के द्वारा कथन का प्रभाव बढ़ता है । प्रायः प्रयुक्त होने वाले मुख्य अलंकार दृष्टांत, अन्योक्ति उपमा आदि हैं । दृष्टांत और अन्योक्ति ये दो नीतिकाव्य के अत्यंत महत्वपूर्ण साधन हैं । इन सभी अलंकारों द्वारा चित्रकल्पना को प्रोत्साहन मिलता है और चित्रकल्पना से भावबोध को ।

४—स्वाभाविक भाषा और लोकोक्ति प्रयोग—जितनी नीति रचनाओं का विवेचन ऊपर किया जा चुका है उससे स्पष्ट है कि नीति रचनाओं में अपेक्षाकृत सरल और सरस भाषा का प्रयोग होना चाहिए । इसके अभाव में रचना की प्रसाद गुण में बाधा पड़ती है । यदि रचना की प्रसादगुणिता बाधित हो गई तो उसका प्रभाव और उद्देश्य सिद्धि ही खतरे में पड़ जाएगी । इसीलिये लोकभाषा का सहज सुथरा और मधुर रूप सभी नीतिकारों ने अपनाया है । दोहों की भाषा में सामासिकता के आगमन की सहज संभावना को भी नीतिकारों ने कुशलतापूर्वक बचाया है ।

नीतिकाव्य की भाषा की शक्ति का सबसे बड़ा आधार है लोकोक्ति और मुहाविरों का प्रयोग । मुहाविरों में एक लघु परिवेश की परंपरागत बुद्धिमत्ता



श्री अग्रचंद नाहटा ने नागरीप्रचारिणी पत्रिका में प्रकाशित (सं० २०१०, अंक ४) 'प्राचीन भाषाकाव्य की विविध संज्ञाएँ' शीर्षक महत्वपूर्ण निबंध में प्राचीन भाषा काव्यों के ११५ काव्यरूपों की सूचना दी है। इस निबंध में श्री नाहटा जी का प्राचीन भाषा से अभिप्राय विशेषतः अपभ्रंश और प्राचीन राजस्थानी भाषा से है। महत्वपूर्ण समझ कर संपूर्ण सूची नीचे उद्धृत की जाती है।

(१) रास, (२) संधि, (३) चौपाई, (४) फागु, (५) धमाल, (६) विवाहलो, (७) धवल, (८) मंगल, (९) वेलि, (१०) सलोका, (११) संवाद (१२) वाद, (१३) ऋगड़ी, (१४) मातृका, (१५) वावनी, (१६) कक्क, (१७) बारह मासा, (१८) चौमासा, (१९) पवाड़ा, (२०) चर्चरी (चांचरि), (२१) जन्माभिषेक, (२२) कलश, (२३) तीर्थमाला, (२४) चैत्यपरिपाटी, (२५) संघ, (२६) ढाल, (२७) ढालिया, (२८) चौढालिया, (२९) छढालिया, (३०) प्रबंध, (३१) चरित, (३२) संबंध, (३३) आख्यान, (३४) कथा, (३५) सत्क (३६) बहोत्तरि, (३७) छत्तीसी, (३८) सत्तरी, (३९) बत्तीसी, (४०) इक्कीसी, (४१) इकतीसी, (४२) चौवीसी, (४३) बीसी, (४४) अष्टक, (४५) स्तुति, (४६) स्तवन, (४७) स्तोत्र, (४८) गीत, (४९) संझाय, (५०) चैत्यवंदन, (५१) देववंदन, (५२) वीनती, (५३) नमस्कार, (५४) प्रभाती, (५५) मंगल, (५६) सांझ, (५७) बधावा (५८) गहुँली, (५९) हीयाली, (६०) गूढ़ा, (६१) गजल, (६२) लावणी, (६३) छंद, (६४) नीसाणी, (६५) नवरसो, (६६) प्रवहण, (६७) बाहण, (६८) पारणो, (६९) पट्टावली (७०) गुर्वावली, (७१) हमचड़ी, (७२) हींच, (७३) मालामालिका, (७४) नाममाला, (७५) रागमाला, (७६) कुलक, (७७) पूजा, (७८) गीता, (७९) पट्टाभिषेक, (८०) निर्वाण, (८१) संयमश्री विवाह वर्णन, (८२) भास, (८३) पद, (८४) मंजरी, (८५) रसावली, (८६) रसायन, (८७) रसलहरी, (८८) चंद्रावला, (८९) दीपक, (९०) प्रदीपिका, (९१) फुलड़ा, (९२) जोड़, (९३) परिक्रम, (९४) कल्पलता, (९५) लेख, (९६) विरह, (९७) मूंदड़ी, (९८) सत, (९९) प्रकाश, (१००) होरी, (१०१) तरंग, (१०२) तरंगिणी, (१०३) चौक, (१०४) हुंड़ी, (१०५) हरण, (१०६) विलास, (१०७) गरबा, (१०८) बोली,



(१०६) अमृतध्वनि, (११०) हाल्लरियो, (१११) रसोई, (११२) कड़ा, (११३) मूलडा, (११४) जकड़ी, (११५) दोहा, कुडलियाँ, छप्पय आदि ।<sup>१</sup>

इस सूची तथा नाहटा जी के द्वारा इन काव्यरूप बोधक संज्ञाओं के परिचयात्मक विवरण का अध्ययन करने पर इन काव्यरूपों का निम्नलिखित वर्गीकरण संभव हो सकता है—

( क ) वाद्यमूलक काव्यरूप, जैसे—ढाल, ढालिया, चौढालिया, लकुट रास, ताला रास, हमचढ़ी, हींच आदि ।

( ख ) अवसरमूलक काव्यरूप, जैसे—चैत्यवदन, बारहमासा, मंगल, बधावा, सवाद आदि ।

( ग ) संख्यामूलक काव्यरूप, जैसे—सतक, बहोत्तरी, छत्तीसी, सत्तरी, कुलक ।

( घ ) वर्णमालामूलक काव्यरूप, जैसे—मातृका, बावनी, कक्क आदि ।

( ङ ) रागमूलक काव्यरूप, जैसे—गजल, पद, लावणी, छंद, अमृत ध्वनि आदि ।

( च ) प्रबंधमूलक ( चरित मूलक ) काव्यरूप, प्रबंधमूलक काव्यरूपों पर पीछे चिह्न लगा दिया गया है ।<sup>२</sup>

इन काव्यरूपों में आख्यानगीतात्मक तत्त्व प्रचुर मात्रा में सुरक्षित हैं । इसी बात की ओर संकेत करते हुए प्रो० गुणे ने 'भविष्यत्त कहा' की भूमिका में लिखा है कि अपभ्रंश के अधिकांश काव्यरूप और उसकी छंद संपत्ति लोक से सीधे प्रभावित और संच्छ है । उसका लोक से इतना अधिक संपर्क है कि साधारण श्रमिक काम काज करते हुए भी इन छंदों और काव्यरूपों को गा सकता है ।

×

×

×

१—विहित सजाए प्रवधात्मक हैं । इसमें कुछ के निर्णय का आधार नाहटा जी के ही निर्देश हैं पर कुछ के अन्यत्र से प्राप्त प्रमाण और किंचित् अनुमान हैं ।

२—जो प्रबंधमूलक काव्यरूप हैं उनमें कुछ ऐसे हैं जो प्रबन्ध भी हैं, सुक्त भी हैं या प्रबंधसुक्तकृत हैं । उदाहरण स्वरूप रास, चौपाई, फागु, मंगल वेलि आदि ।

अब यहाँ पर कतिपय उन मुक्तक काव्यरूपों का विचार किया जायगा जो अपभ्रंश और हिंदी दोनों में मिलते हैं—

( १ ) रास, ( २ ) रमैनी, ( ३ ) पद, ( ४ ) वसंत फागु, ( ५ ) चॉचर, ( ६ ) वेलि, ( ७ ) साखी, ( ८ ) मंगल, ( ९ ) वारहमासा, ( १० ) वर्णमालामूलक काव्यरूप, ( ११ ) गोष्ठी और संवाद, ( १२ ) गीता, ( १३ ) स्तोत्र, ( १४ ) पारिवारिक गान, ( १५ ) संख्यामूलक काव्यरूप ।

अपभ्रंश में रासक काव्यरूप संदेशरासक जैसे प्रबंध मुक्तकों तथा उपदेशरसायन रास<sup>१</sup> जैसे उपदेशपरक मुक्तक-काव्यों में प्रयुक्त हुआ है । हिंदी में रास काव्यरूप का विकास पृथ्वीराज रासो जैसे रास विख्यात रासो प्रबंधों में हुआ किंतु वीसलदेव रासो जैसे वीर गीतात्मक प्रबंध मुक्तकों में भी वह विकसित हुआ । वीसलदेव रासो को प्रबंध मुक्तक मानकर के रासकाव्य परंपरा के विवेचन में उसको यहाँ स्थान दिया जाता है ।

उपदेशरसायन रास की रचना ऽसुगुरु-कुगुरु-सुपथ - कुपथ के विवेचन, लोकप्रवाह-क्षैत्य-श्रवधियों के निरोधन, श्रावक श्रावकादि के शिक्षण के लिए हुई है ।<sup>२</sup> इसमें तालारासु और लठढारासु दो प्रकार के रासों का उल्लेख है—

मूल—तालारासु विदिति न रयणहिं दिवसिवि लठढारासु संदु पुरिसहिं ॥३६॥

टीका—तालारासकमपि न ददति श्राद्धा रजन्यां प्रदीपोद्योते पि । तदानीम—

दृश्यसूक्ष्मपिपीलिकादिध्वंसहेतुत्वात् । दिवसेपि लगुढारासं पुरूपैरप्यास्तां योपिद्भिः तस्यात्यन्त विटचेष्टारूपत्वात्, कदाचित् प्रमाद-वशान्मस्तकायाघातहेतुत्वात्, दुष्टपाठादिवत्वाच्चेत्यर्थः ॥<sup>३</sup>

अर्थात् तत्कालीन जैन मंदिरों में श्रावक आदि लोग रात्रि के समय ताल देकर रासो का गान करते थे, उसमें प्रदीप प्रकाश के होते हुए भी जीवहिंसा

१—उपदेश रसायन रास का नाम उसके रचयिता जिनदत्तसूरि ने केवल उपदेश रसायन ही दिया है परंतु उसके टीकाकार सूरि जी के प्रशिष्य के शिष्य बिनपाल उपाध्याय ने उसमें रासक जोड़कर 'उपदेश रसायन रास' की संज्ञा दे दी ।

२—अपभ्रंशकाव्यत्रयी की संस्कृत भूमिका पृ० ११५ ।

३—वही, पृ० ४७ ।

की संभावना के कारण रात्रि में ताल देकर गाये जाने वाले रास का निषेध किया गया है । दिवस में भी पुरुषों और स्त्रियों के साथ लुगुहरास करने ( ढंढियों के साथ नृत्य करते हुए रास गाने ) को भी, मस्तक आदि पर चोट लगने के भय से वर्जित किया गया है । सं० १३२७ में रचित 'सप्तक्षेत्रि रास' से यह भी पता चलता है कि जैन मंदिरों में यह दोनों रास १५ वीं शती तक खेले जाते थे ।<sup>१</sup>

रासक काफी पुराना काव्यरूप है । उसका प्रथम साहित्यिक उल्लेख बाणभट्ट ( ७वीं शती ) के हर्षचरित में मिलता है । यह एक उपरूपक विशेष है । आचार्य हेमचंद्र और वाग्भट्ट ने अपने काव्यानुशासन नामक ग्रंथ में रासक के सबंध में निम्नलिखित व्यवस्था दी है:—

गेय ढोम्बिका भाण-प्रस्थान-शिगक-भणिका-प्रेरण-रामाक्रीड-हल्लीसक रासक,  
गोष्ठी श्रीगदित-रागकाव्यादि—हेमचंद्र ।

ढोम्बिका-भाण-प्रस्थान - भणिका - प्रेरण - शिगक - रामाक्रीड-हल्लीसक-श्री  
गदित-रासक-गोष्ठी-प्रमृत्तिनि गेयानि—वाग्भट्ट ।

हेमचंद्र के काव्यानुशासन की वृत्ति के अनुसार ये सब ढोम्बिकादि गेय रूपक प्राचीनों द्वारा कहे गए हैं ।

पदार्थाभिनयस्वभावानि ढोम्बिकादीनि गेयानि रूपकाणि चिरतनै-  
रुक्तानि ।

ये गेय रूपक तीन प्रकार के होते हैं मसृण ( कोमल ) उद्धत और मिश्र । इनमें रासक ऐसा कोमल और उद्धत गेयरूपक है जिसमें अनेक नर्तकिया होती हैं, अनेक प्रकार के ताल और लय होते हैं । सदेशरासक और वीसलदेवरास इसी प्रकार के गेयरूपक हैं । विद्वानों ने अनुमान किया है कि पृथ्वीराज रासो जैसे हिंदी प्रबंध काव्यों में 'मसृण' बहुविध शृंगारिक वर्णनों में सुरक्षित रह गया और 'उद्धत' भयकर युद्धों में विस्तृत हो गया ।

प्रयोग में रास शब्द रासक, रासो, रासाँ, रासउ अनेक रूपान्तरों के साथ प्रयुक्त होता है । सदेशरासक की काव्यरूप परंपरा एक प्रकार से हिंदी के वीसलदेव रासों में विकसित हुई है । परवर्ती काल में यह रासक काव्यरूप कथापूर्ण मिश्र काव्यों के लिए प्रयुक्त होने लगा । राजस्थानी और गुजराती

में लिखे रासनामधारी जैन चरित प्रबंध और हिंदी में 'वीरगाथा' परक पृथ्वीराज रासो इसी दूसरी परंपरा के विकास हैं।

रमैनी शब्द संत साहित्य में दोहा - घत्ताक - कदवक - शैलीबद्ध रचनाओं के लिए प्रयुक्त हुआ है। चौपाई और दोहा या किसी अन्य घत्ता छंद से

युक्त चौपाई अपभ्रंश प्रबंध काव्यों में खूब व्यवहृत हुई है। अपभ्रंश में इसे पद्धतियां बंध भी कहा गया है। मुक्तक रूप में दोहे चौपाई की शैली

सर्वप्रथम सिद्धों में मिलती है।

संक पास तोडहु गुरु बअणो । ग सुनइ सो णउ दीसह गअणो ।

पवण वहंतो णउ सो हल्लइ । जलण जलंतो णउ सो उज्झइ ॥

घण वरिसंतो णउ सो तिम्मइ । ग उवज्जहि णउ खअहि पइस्सइ ॥

णउ तं वाअहिं गुरु कहइ, णउ तं बुज्झइ सीस ।

सहजामिअ रसु सअल जगु, कासु कहिज्जइ कीस ॥

सरहपाद, दोहा ७, ८

डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी के अनुसार इस शैली को गोरखनाथ की वाणियों में भी खोजा जा सकता है। उनके ही अनुसार सूर के पदों में भी इस काव्यरूप के चिह्नों को पाया जा सकता है। कबीर ने तो जमकर इसका प्रयोग किया है। बीजक में इनको रमैनी कहा गया है। डा० द्विवेदी का विश्वास है कि कबीर के दोहे चौपाइयों को रमैनी संज्ञा तुलसी के रामचरितमानस के प्रचार के पश्चात् मिली होगी। (संपूर्णानंद अभिनंदन ग्रंथ—बीजक की रमैनियाँ) जो भी हो रमैनी शब्द परवर्ती है जो दोहे चौपाई की शैली को एक मुक्तक काव्यरूप प्रदान करता है। इसके पूर्व दोहा चौपाई मुख्यतः प्रबंध काव्यरूप ही था। बाद में बूलासाहब आदि संतों ने भी रमैनी काव्यरूप का प्रयोग किया है। एक बात और स्मरणीय है कि इन रमैनियों को अक्सर रागों के भीतर भी रखने का प्रयास किया गया है।

पद काव्यरूप अपभ्रंश और हिंदी भाषा मुक्तक साहित्य का सर्व प्रिय अंग रहा है। इसका सबसे बड़ा कारण यह रहा है कि पद वस्तुतः लोक गीतों के

अनियंत्रित सहज स्वर प्रवाह से संबद्ध थे। सर्वप्रथम पद पदों की रचना प्राप्त साहित्य में सिद्धों की मिलती है।

डा० कीथ का यह कहना गलत है कि 'गीत गोविंद' से पदों का आरंभ हुआ है। डा० कीथ गीतगोविंद पर केवल बंगाल के यात्रा

गीतों का प्रभाव मानते हैं।<sup>१</sup> पिथेल की इस सूचना के आधार पर कि गीत गोविंद किसी अपभ्रंश कृति से प्रभावित हुआ है<sup>२</sup> डा० कीथ ने केवल इतना माना है कि अपभ्रंश की समतुल्यतामात्र से गीतगोविंद प्रभावित हो सकता है। यहाँ अत्यंत स्पष्टता पूर्वक कह देना चाहिए कि गीतगोविंद एक चली आती हुई सुदीर्घकालीन परंपरा का विकास है। उस परंपरा की प्राप्त कड़ियों का विश्लेषण नीचे किया जा रहा है।

### १—त्रौद्ध पालि साहित्य में पद काव्य की रूपगत रूढ़ियाँ—

खुदक निकाय के सुत्तनिपात्त नामक अंश में 'उरग सुत्त' 'धनिय सुत्त' 'खगविसाण सुत्त' 'वसल सुत्त' आदि अनेक ऐसी रचनाएँ हैं जिनमें पदों की प्रमुख विशेषता ध्रुवक को कसकर पकड़ा गया है।<sup>३</sup> एक उदाहरण आरम्भ में दिया जा चुका है दूसरा उदाहरण नीचे दिया जा रहा है।

यो उप्पतितं विनेति कोधं विसतं सप्पविसंऽव ओसधेहि ।

सो भिक्खु जहाति ओरपारं उरगो जिणमिव तच्च पुराणं ॥ १ ॥

यो रागमुदच्छिदा असेसं भिसपुप्फऽव सरोरुह विगय्ह ।

सो भिक्खु जहाति ओरपारं उरगो जिणमिव तच्च पुराणं ॥ २ ॥

यो तण्हमुदच्छिदाअसेसं सरित्तीक्ष्णसरं विसोसयित्वा ।

सो भिक्खु जहाति ओरपारं उरगो जिणमिव तच्च पुराणं ॥ ३ ॥<sup>४</sup>

१—A History of Sans. Lit, P. 192.

२—यह मत डा० सुनीतिकुमार चटर्जी ने भी अपने 'ओरिजिन ऐण्ड डेवलपमेंट आफ बंगाली लैंग्वेज ( कलकत्ता १९२६ ई० ), पृष्ठ १२५-२६ में दुहराया है।

३—ध्रुवक शैली का मूल ऋग्वेद की अनेक ऋचाओं में भी मिल सकता है। ऋग्वेद का 'अप नः शोशुचदधम्', 'कस्मै देवाय हविषाविवेम्' 'तन्मे मनः शिव संकल्पमस्तु' आदि ऋचाओं में ध्रुवकों का आदिम रूप प्राप्त हो सकता है।

४—जो फैलते हुए सर्पविष को औषधि की तरह चढ़े क्रोध को शांत कर देता है, 'वह भिक्षु इस पार तथा उस पार को छोड़ता है साँप जैसे अपनी पुरानी कँचुली को ॥ १ ॥ जो तालाब में उतर कर कमल पुष्प तोड़ देने की तरह, निःशेष राग को नष्ट कर देता है वह भिक्षु इस पार तथा

ऊपर स्पष्ट ही 'सो भिक्खु जहाति ओरपारं उरगो जिणमिव तच्च पुराणं' वाली पंक्ति प्रत्येक चरण के पश्चात् दुहराई गई है। यह अपने-आप में एक सशक्त संकेत है। मालूम होता है कि पदों की प्रमुखतम रूढ़ि, बलिक छांदिक काव्यरूपों से पदों की एकमात्र भेदक रूढ़ि ध्रुवक शैली पालि काव्यों से ही आरंभ हो गई थी। जरा और ध्यान दिया जाय तो इसमें समतुकान्तता के बीज भी दृष्टिगोचर हो जाएंगे। आरंभ में उद्धृत 'धनिय सुत्तं' में यह बीज अत्यंत सुस्पष्ट रूप से प्राप्त किया जा सकता है। विद्वानों की धारणा है कि इन पालि-काव्यों ने छंद-साहित्य में नूतन पद विन्यास करने के बजाय संस्कृत का ही अनुसरण अधिक किया। लेकिन यह तर्क देते हुए यह भुला दिया जाता है कि पालि एक युग की लोकभाषा थी और उसमें उस युग के लोक-हृदय की धड़कन विशाल बौद्ध-साहित्य में होकर ही सही सुनाई पड़ी थी। पद लोक-मानस की स्वर-भंगिमा का सबसे प्रथम वाणीवद् रूप है। केंद्रीय भाव को संभालने वाले ध्रुवक को प्रत्येक चरण के पश्चात् दुहराना यह मनुष्य की आदिम संगीत शैली रही होगी। आज भी छोटे बच्चे यदि कहीं से गीत की एक कड़ी पा जाते हैं तो उसे तब तक दुहराते रहते हैं जब तक वे दूसरी ओर नहीं आकृष्ट कर लिए जाते।<sup>१</sup>

## २—अपभ्रंश में निबद्ध सहजयानी सिद्धों के चर्यापद

आठवीं शती में सरह आदि के चर्यापद प्राप्त होते हैं। इनमें ध्रुवक शैली तो विशेष च्यवहृत नहीं हुई है किंतु राग-निर्देश अवश्य हुआ है। यथा राग देशारव, राग भैरवी, राग मलाशी, राग वलादि आदि। यह रागनिर्देश-शैली हिंदी पदों में अविकल रूप में गृहीत हुई है। कबीर, सूर, तुलसी सभी ने इस शैली को अपनाया है। सिद्धों के चर्यापदों की दूसरी विशेषता समतुकांत-प्रवृत्ति है जिसको भी हिंदी पद कर्ताओं ने संपूर्णतया अपनाया है।

उस पार को छोड़ता है, साँप जैसे अपनी पुरानी कँचुली को ॥ २ ॥ जो शीघ्रगामी तृष्णारूपी सरिता को सुखाकर उसका नाश कर देता है वह भिक्षु इस पार तथा उस पार को छोड़ता है साँप जैसे अपनी पुरानी-कँचुली को ॥ ३ ॥

१—इस सर्ग में प्रस्तुत लेखक का 'पद काव्यरूप का विकास' शीर्षक निबंध (त्रिपयगा भई, १९५७) द्रष्टव्य।

### ३—क्षेमेंद्र का दशावतार चरित और जयदेव का गीतगोविंद

कश्मीरी कवि क्षेमेंद्र ( ११वीं शताब्दी ) ने अपने दशावतार चरित में गोपी-गान पद शैली में लिखा है । क्षेमेंद्र के पदों की ओर इस संदर्भ में सर्व प्रथम संकेत डा० हजारिप्रसाद द्विवेदी ने किया । वह पद नीचे दिया जाता है—

ललितविलासकला सुखखेलन—

ललनालोभनशोभनयौवन

मानितनवमदने ।

अलिकुलकोकिलकुवलयकज्जल

कालकलिन्दुसुताधिव लज्जल—

कालियकुलदमने ।

केशिकिशोरमहासुरमारण

दारुणगोकुलदुरतिविदारण—

गोवर्धनधरणो ।

कस्य न नयनयुग रतिसगे ।

मज्जति मनसिजतरल तरगे—

वररमणीरमणे ।<sup>१</sup>

लगभग १२वीं शती में उड़ीसा के कवि जयदेव ने 'गीतगोविंद' के पदों की रचना सर्गबद्ध-शैली में किया । वक्तव्य-विषय के गीतकाव्यात्मक होने और पद-काव्यरूप के प्रयोग के कारण गीतगोविंद मुक्तक पद-साहित्य का ही मार्गस्तभ बन सका है प्रबध काव्य का नहीं । इसके पश्चात् मिथिला के कवि विद्यापति और बंगाल के कवि चंडीदास ने पदों में लीलागान किया । इन सकेतों को मिलाकर डा० द्विवेदी ने निष्कर्ष निकाला है कि कृष्णलीला से सबद्ध गेयपद के साहित्य की उत्पत्ति भूमि पूर्वी भारत ही है और वहीं से चलकर यह प्रथा पश्चिम भारत में आई है । बौद्ध सिद्धों के गान, जयदेव का गीत गोविंद, चंडीदास और विद्यापति के पद—सभी इसी प्रकार के विश्वास को बल देते हैं ।<sup>२</sup> लेकिन आगे क्षेमेंद्र के गीतों का उद्धरण देकर डा० द्विवेदी ने अनुमान किया है कि जिस प्रकार के पद बंगाल और उड़ीसा

१—आचार्य० ह० प्र० द्विवेदी के 'हिंदी-साहित्य' के पृ० १६६-७० पर उद्धृत ।

२—हिंदी साहित्य, पृ० १६८ ।

में प्रचलित थे उसी प्रकार के पद सुदूर काश्मीर में भी प्रचलित थे अर्थात् पूर्व से पश्चिम तक संपूर्ण भारत में ऐसे पद व्याप्त थे ।<sup>१</sup> इस प्रकार का पद काव्य रूप मूलतः लोक गीतों से संबद्ध होने के कारण संपूर्ण उत्तर भारत में व्याप्त थे किंतु उनका आरंभिक प्रचलन विशेष रूप से पूर्व भारत में ही हुआ । विद्यापति और सूर से पूर्व होने वाले गोरखनाथ के नाम पर भी कुछ पद मिलते हैं जिनकी भाषा तो अवश्य विशेष परवर्ती है पर मूलतः वे पद गोरखनाथ द्वारा ही लिखे गए होंगे और बाद में चलकर अनुयायियों के मुख में उसे नया रूप प्राप्त हुआ होगा । गोरखनाथ द्वारा पद रचना इसलिये भी सहज संभव है कि वे ८४ सिद्धों से भी संबद्ध हैं । कबीर की पदरचना-परंपरा के पीछे यही सिद्ध और नाथ हैं ।

कबीरदास के पदों को शब्द कहा गया है । सिद्धों और गोरख पंथियों की तरह कबीर और उनके अनुकरण पर सभी संतों के यहाँ राग निर्देश किया गया है । यहाँ तक कि कबीर प्रयागवासी में रमैनी का भी राग सूझा निर्दिष्ट है । सूर और तुलसी ने भी इस प्रणाली को अपना कर शास्त्रीय सगीत की कोटि को पहुँचा दिया ।

परवर्ती हिंदी काव्य में इस पद-काव्यरूप के तीन रूप दिखलाई पड़ते हैं ।

१—ज्ञान धर्म व्यापक पद ।

२—व्यक्तिगत भाव व्यंजक पद और ।

३—प्रबंधारमक पद ।

प्रथम के अंतर्गत कबीर आदि संतों के शब्द आते हैं । दूसरे के अंतर्गत मीरा आदि के पद लिए जाते हैं । तृतीय के अंतर्गत सूर के कथाश्रयी पद आते हैं इन्हें आरंभ में मुक्तक प्रबंध कहा गया है ।

अपभ्रंश के 'यूलिभद् फागु' आदि काव्यों में फागु-काव्यरूप मिलता है ।

श्री अंगरचंद नाहटा के अनुसार 'उपलब्ध फागु-काव्यों में खरतरगच्छोय

जिन प्रबोध सूरि का 'जिनचदसूरि-फागु' सर्वप्रथम

फागु वसंत और सबसे प्राचीन है । ... राजस्थानी और गुजराती

में फागु सज्ञक लगभग ५० रचनाएँ 'उपलब्ध हुई

हैं ।<sup>२</sup> फागु काव्य वस्तुतः वसंत का उल्लसित गान है । इसका आरंभिक रूप

१—वही, पृ० १७० ।

२—प्राचीन भाषा-काव्यों की विविध-संज्ञाएँ, ना० प्र० प०, (सं० २०१० अंक ४) पृ० ४२४ ।



श्री हर्ष प्रणीत रत्नावली नाटिका के प्रथम अंक में मिलता है । कदर्प-पूजा के अवसर पर चेटियाँ नृत्य करती हुई समवेत स्वर में द्विपदी-खण्ड गाती थीं—

कुसुमावह पिश्रूअश्रो भठलीकिद बहुचूअश्रो ।  
 सिद्धिलिय माणगहणश्रो वाअदि दाहिण पवणश्रो ॥  
 विश्रसिव बटलासोअश्रो कखिअ पिअगण मेलश्रो ।  
 पढ़िवालणा ममथश्रो तम्मइ जुवई सथश्रो ॥  
 इह पदमं मधुमासो जणस्स हिअआइ कुणइ मिठलाइ ।  
 पच्छा विद्धह कामो लद्धप्पसरेहि कुसुमबाणेहि ॥<sup>१</sup>

जैनाचार्य जिनपद्म सूरि ने 'थूलिभद्द फागु' के अंत में फागु के उक्त रूप का संकेत किया है—

खरतरगच्छि जिणपद्म सूरि किय फागु रमेउ ।  
 खेला नाचइ चैत्र मासि रगिहि गावेवट ॥

अर्थात् खरतर गच्छीय जिन पद्म सूरि ने रमण के लिये यह फागु रचा । इसे खेल चैत्र मास अर्थात् वसंत में रग पूर्वक ( उमंग के साथ ) खेल और नृत्य के साथ गाना चाहिए ।

श्री अबालाल प्रेमचंद शाह ने फागु को अनुप्रास यमक प्रधान एक शैली मात्र माना है । श्री शाह ने अपने कथन की पुष्टि में देवर्त्तन सूरि फाग, हेमविमल सूरि फाग, वसंत विलास, नेमीश्वर चरित, फागुवध फागुकाव्य-नतर्पि एव जीरापल्ली पादर्वनाथ फागु के अंशों को उद्धृत किया है ।<sup>२</sup> किंतु श्री अक्षय चंद्र शर्मा ने थूलिभद्द फागु आदि में आलंकारिक शैली का अभाव और प्रसाद गुण का आधिक्य पाकर फागु की आलंकारिक शैली को फागु की मूल शैली नहीं माना है ।<sup>३</sup> यह फागु काव्य प्रवधात्मक होता था । यहाँ इसके विवेचन की आवश्यकता इसलिये पड़ी कि इसे एक मुक्तकात्मक काव्यरूप भी माना गया है । कवीर दास में जो फागु वसंत होरी आदि की मुक्तक काव्य परंपरा प्राप्त होती है वह अपभ्रंश में मुक्तक रूप में अवश्य रही होगी । श्री शर्मा ने अनुमान किया है कि जनेतर विद्वानों ने फागु रचनाएँ अवश्य की

१—रत्नावली, १।१३-१५ ।

२—श्री जैन सत्य प्रकाश वर्ष १२, अंक ५-६, पृ० १६५ ।

३—ना० प्र० प०, वर्ष ५६, अंक १, प० २०११ ।

होंगी किंतु उनके लेखन और संरक्षण का प्रबंध न होने से वे लुप्त हो गई ।<sup>१</sup> सिरि थूलभद्र फागु में जिस २३ मात्राओं के छंद का प्रयोग हुआ है वह कबीरदास के वसंत के चौपई छंद<sup>२</sup> से स्पष्ट ही भिन्न है फिर भी यह अनुमान किया जा सकता है कि वसंत के आसपास गाने की विविध शैलियाँ रही होंगी जिनमें से एक को जैनियों ने लिया तो दूसरी को कबीर आदि जैनेतर लोगों ने ।

चच्चरी या चॉचर रास की ही तरह उत्सव आदि में नृत्य के साथ गाई जाती है । विक्रमोर्वशीय के चतुर्थीक में अपभ्रंश भाषा में कई चच्चरी पद्य पाये जाते हैं जिससे इस काव्यरूप की प्राचीनता का चच्चरी या चॉचर ज्ञान होता है । श्री हर्ष की रत्नावली नाटिका में भी चच्चरी का उल्लेख हुआ है । पिंगलनाग और हेमचंद्र दोनों ने क्रमशः अपने छन्दःशास्त्र और छन्दोनुशासन में चच्चरी के लक्षण बताये हैं ।<sup>३</sup> जिनदत्त सूरिकृत चच्चरी का एक छंद नीचे उद्धृत किया जाता है ।

कालिदासु कइ आसु जु लोइहिं वन्नियइ ।

ताव ताव जिणवल्लहु कइ नाअन्नियइ ॥

अप्पु चित्तु परियाणहिं तं पि विसुद्ध न य ।

ते वि चित्तकहराय भण्णिज्जहि मुदन्नय ॥<sup>४</sup>

इसमें २१ मात्राओं का व्यवहार हुआ है किंतु कबीरदास कृत बीजक में हरिपद और दोहा छंदों का व्यवहार हुआ है ।

सोभा अद्बुद रूप की, महिमा वरनि न जाय ।

चंदबदनि मृगलोचनि माया, बुदका दियौ उधार ॥<sup>५</sup>

शायद इसी विमर्श को देखकर डा० द्विवेदी ने अनुमान किया है कि 'चच्चरी का कोई निर्दिष्ट छंद नहीं था ।'<sup>६</sup>

१—वही, पृ० २५ ।

२—बीजक, विचारदास द्वारा संपादित, पृ० ३२३ ।

३—अपभ्रंश काव्यत्रयी की भूमिका पृ० १४४ ।

४—वही, चर्चरि, पृ० ४ ।

५—श्री विचारदास द्वारा संपादित बीजक, पृ० ३४४ ।

६—हिंदी साहित्य का आदिकाल, पृ० १०७ ।

बेलि का अपभ्रंश और राजस्थानी में ग्रहण प्रबधात्मक काव्यरूप की  
 बेलि तरह हुआ है किंतु हिंदी में कबीर के बीजक में भी  
 एक बेलि मिलती है जिसमें मुक्तक तत्त्वों का निर्वाह  
 हुआ है ।

हसा सरवर सरीर में हो रमैया राम ।  
 जागत चोर घर मूसै हो हो रमैया राम ॥<sup>१</sup>

श्री विचारदास ने इसका छंद उपमान निश्चित किया है । वस्तुतः यह  
 भी कोई लोकप्रचलित काव्यरूप था जिसका अपभ्रंश कवि ने प्रबंध के रूप में  
 ग्रहण किया तथा हिंदी कवि ने मुक्तक के रूप में ।

साखियों की रचना पहले पहल गोरखपथियों में मिलती है । ढा० द्विवेदी  
 ने कणहपा के चर्यापदों में से 'साखि करब जालधर पाए' खोज करके साखी  
 शब्द से सिद्धों का परिचय बताया है । पूरा पद यह  
 साखी है—'साखि करब जालधर पाए । पाखि न चहइ मोर  
 पडिआए ॥'<sup>२</sup> इसका अर्थ संभवतः यह है कि  
 कणहपा जालधरपाद को साक्षी मानते हैं और पडितों के आचार विचार को  
 अपने पास नहीं फटकने देना चाहते । द्विवेदी जी का अनुमान है कि 'धीरे  
 धीरे गुरु के वचनों को साखी कहा जाने लगा होगा । बौद्ध सिद्धों के ये उपदेश  
 दोहा छंदों में लिखे गए थे । इसलिये दोहा और 'साखी' समानार्थक शब्द  
 मान लिये गये होंगे । सरहपाद ने अपने एक दोहे में उसे उएस या उपदेश  
 कहा है । यही 'उएस' या उपदेश परवर्तीकाल में साखी बन गया है ।<sup>३</sup>  
 कबीर साहित्य में इन दोहों को साखी के नाम से सकलित किया गया है ।  
 इनको 'अगों' में भी बाँटा गया है यथा, विरह को अंग, गुरु को अंग, मन को  
 अंग, आदि । यह अंग विभाजन की प्रणाली परवर्ती है ।

मंगल काव्यरूप के अतर्गत लोक के वे गान आते हैं जिन्हें स्त्रियाँ विवाह  
 या अन्य उत्सवों के अवसर पर गाती हैं ।

१—बीजक, पृ० ३५० ।

२—J. D. L. Cal. XXX, P. 36

३—हिंदी साहित्य का आदिकाल, पृ० १०५ ।

आरंभ में दी हुई नाहटा जी की सूची में विवाहलो धमाल और मंगल काव्यों का उल्लेख हुआ है। यह तीनों चरित काव्यों के भीतर आते हैं।

विवाहलो में जैनाचार्यों का संयमश्री से विवाह संपन्न  
मंगल होता है। वैसे अपने मूल में ये मुक्तक ही रहे होंगे।

इनमें विवाह का अवसरजन्य उल्लास व्यक्त होता रहा होगा। हिंदी साहित्य में तुलसी ने उसी रूप में 'जानकी मंगल' और 'पार्वती मंगल' की रचना की है। उनके अतिरिक्त कबीरदास के नाम पर भी अगाध-मंगल, आदिमंगल, अनादिमंगल तीन आध्यात्मिक अर्थवाहक मंगलकाव्य मिलते हैं। नाहटा जी का विश्वास है कि 'हिंदी, राजस्थानी और बंगला में जो मंगल संज्ञा वाले काव्य मिलते हैं वे इसी (जैन धवलकाव्य) परंपरा की हैं।'<sup>१</sup> कहा नहीं जा सकता कि यह कथन कहाँ तक ठीक है। सामान्यतया यह विश्वास किया जाता है कि बंगाल में मंगल काव्यों की बड़ी पुरानी परंपरा है।

'शृंगारिक मुक्तक' वाले अध्याय के अंत में वारहमासा का उल्लेख हो चुका है। श्री विनयचंद्र सूरिकृत 'नेमिनाथ चतुष्पदिका' प्राप्त साहित्य में वह प्रथम प्रबंध रचना है जिसमें वारहमासा वर्णन वारहमासा का प्रयोग हुआ है। यह प्राचीन गुर्जर काव्य संग्रह (गायकवाड ओरियंटल सीरीज) में प्रकाशित हुआ है। राहुलजी ने इसका समय १२ वीं शताब्दी अनुमानित किया है।<sup>२</sup> नाहटाजी के अनुसार 'उपलब्ध वारहमासों में सबसे प्राचीन 'जिनधर्मसूरि वारह नांवड' है जिसकी पद्य संख्या ५० है। यह तेरहवीं शताब्दी की रचना है।'<sup>३</sup> जो भी हो वारहमासा वर्णन १२ वीं शताब्दी से पूर्व नहीं मिलता। इसमें प्रोपितपतिका के ऊपर वारह महीनों की प्राकृतिक गतिविधि का प्रभाव दिखाया जाता है।<sup>४</sup> सारी की सारी प्रकृति अतिशय विरहोद्दीपक रूप में सामने आती है। 'नेमिनाथ चतुर्पई' में श्रावण से वारहमासा आरंभ करके

१—ना० प्र० प०, वर्ष ५८, पृ० ।

२—हिंदी काव्यधारा, पृ० ४२८ ।

३—ना० प्र० प०, वर्ष ५८, अंक ४, सं० २०१०, पृ० ४३० ।

४—वारहमासा साहित्य में अवश्य विरहवर्णन में ही गृहीत हुआ पर लोकगीतों में यह संयोग वर्णन में भी प्राप्त होता है।

आपाद में समाप्त किया गया है। इस बारहमासे का विकास हिंदी में मुक्तकों और प्रबंधों दोनों में हुआ है। हिंदी में लोगों को आमतौर से पद्मावत के ही बारहमासे का पता है लेकिन विद्यापति ने भी बारहमासा लिखा है यह कम लोगों को ज्ञात है। इस प्रकार हिंदी में सर्वप्रथम बारहमासा मैथिली कवि विद्यापति का ही मिलता है जिन्होंने विरहोद्दीपन रूपा प्रकृति को आपाद से आरंभ करके ज्येष्ठ में समाप्त किया है। अंत में इन्होंने लिखा है :—

रूपनरायन पूरथु आस । भनइ विद्यापति बारहमास ॥<sup>१</sup>

कबीर और तुलसी के नाम पर भी बारामासी-रचनाएँ बताई जाती हैं। ये रचनाएँ इन महात्माओं की ही हैं यह नहीं कहा जा सकता। जो भी हो साहित्य में बारहमासा ज्ञान और वैराग्य के वहन का भी साधन बनकर अपना ऐतिहासिक विकास सूचित करने के लिये सुरक्षित है। केशवदास ने भी कवि-प्रिया में बारहमासा का वर्णन पङ्क्तु वर्णन के साथ किया। सेनापति ने 'कवित्तरत्नाकर' में इन दोनों शैलियों का समन्वय कर दिया है। उन्होंने प्रत्येक ऋतु के दो मास का अलग और फिर दोनों भागों में से एक एक का वर्णन किया है। मुक्तककाव्य रूप के भीतर अंतिम बारहमासा वर्णन क्रमबद्ध रूप से 'विक्रम सतसई' में मिलता है।

संपूर्ण बारहमासा वर्णन में देश विशेष की प्रकृति विशेष का चित्रण होता है। लोकभाषा से चयित देशज उपमानों के नियोजन से बारहमासे विशेष सुंदर हो जाते हैं। पङ्क्तु वर्णन में अवश्य परपरारूढ़ उपमान लिए जाते हैं।

वर्णमाला के प्रथम अक्षर से आरंभ करके काव्य-रचना अपभ्रंश में आरंभ हो गई थी। इसको वहाँ मातृका और कवक संज्ञाएँ प्रदान की गई हैं। प्राचीन गुर्जर काव्य संग्रह को देखने से पता चलता है कि शालिभद्र कवक दूहा मात्रिका, सम्यकत्व [काव्य रूप भाई चौपाई और मात्रिका चौपाई ऐसी ही रचनाएँ हैं। ये रचनाएँ तेरहवीं चौदहवीं शताब्दी की हैं। इन रचनाओं में नागरी वर्णमाला के वाचन अक्षरों से काव्यरचना आरंभ की जाती है। बाद में संभवतः इसी कारण इसे 'वावनी' संज्ञा मिल गई। हिंदी में एक ऐसी रचना जायसी की अखरावट प्राप्त होती है। कबीरदास के बीजक

के ज्ञान चौतीसा में भी यही प्रणाली अपनाई गई है। इन्हीं के नाम पर 'अलिफनामा' <sup>१</sup> नामक एक इसी शैली की पुस्तक बताई जाती है। डा० द्विवेदी की सूचना के अनुसार बंगाल में भी मुसलमान कवियों के लिखे चौतीसा नामवाले काव्य ग्रंथ मिलते हैं। नाहटा जी की सूचना के अनुसार हिंदी, राजस्थानी, गुजराती में लगभग ५० के करीब बावनियाँ हैं। भिन्न भिन्न छंदों में रची होने से इनके नाम दूहाबावनी, सवैयाबावनी, कवित्त बावनी, कुडलिया बावनी आदि रखे गए हैं और कुछ के नाम विषय के अनुसार धर्म-बावनी, गुणबावनी आदि भी मिलते हैं। जैनाचार्यों और कबीर आदि के द्वारा लिखे हुए इस शैली के काव्यों में प्रायः अपने अपने मतवादों के रहस्यों और धर्मोपदेशों का स्थापन है।<sup>२</sup>

हिंदी में कबीरदास के नाम पर कबीर और धर्मदास की गोष्ठी, कबीर गोरख गोष्ठी आदि गोष्ठी परक रचनाएँ मिलती हैं। गोरखनाथ के नाम पर भी 'मछींद्र गौरव बोध', 'गोरख गणेश गुष्टि', 'गौरव दत्त गोष्ठी और संवाद गुष्टि', 'महादेव गौरव गुष्टि' आदि की रचनाएँ प्राप्त होती हैं। इन रचनाओं की प्रामाणिकता अवश्य संदिग्ध है पर यहाँ उससे प्रयोजन नहीं। गोष्ठी एक काव्यरूप था हमें केवल इसी सूचना से प्रयोजन है। अपभ्रंश में भी संवाद वाद, ऋग्वेद आदि काव्यरूपों में यह शैली प्राप्त होती है।

अपभ्रंश और राजस्थानी में कदाचित् श्री भगवद्गीता की प्रसिद्धि से आकृष्ट होकर जैनाचार्यों ने गीता संज्ञक रचनाएँ की हैं। कबीर के नाम पर भी उग्रगीता नामक एक रचना मिलती है। स्तोत्र स्तुति गीता स्तोत्र स्तवन आदि में भी जैनाचार्यों का गुणानुवाद हुआ है। कबीरदास के नाम पर भी 'ज्ञानस्तोत्र' नाम की एक रचना मिलती है। अपभ्रंश और हिंदी दोनों के स्तोत्रों में साम्य है।

१—अलिफनामा में फारसी वर्णमाला के अक्षरों से आरंभ करके काव्य रचना होती है।

२—गोरखबानी में भी 'सप्तवार' और 'पंद्रह तिथि' नामक दो रचनाएँ मिलती हैं। इनमें क्रमशः प्रत्येक वार और प्रत्येक तिथि से आरंभ करके मतोपदेश किया गया है। इसमें स्पष्टतः वर्णमाला वाली पद्धति तो नहीं अपनाई गई है पर व्यापक दृष्टि से शैली वही है।

पारिवारिक गानों का भी अपभ्रंश और हिंदी काव्यरूपों पर विशेष प्रभाव पड़ा है। अपभ्रंश और पुरानी राजस्थानी में मिलने वाले गरबा, बोली, हालरियो, रसोई, कदा आदि काव्यरूप इन्हीं पारिवारिक गान पारिवारिक गानों से निकले हैं। हिंदी में कबीर ने विरहूली बेलि आदि में वस्तुतः इसी पारिवारिक परिवेश के विविध क्रिया कलापों ने संबधित गीतों से लिया है। आगे चलकर तुलसीदास ने भी सोहर आदि पारिवारिक गान शैलियों को अपनाया है।

‘मुक्तक काव्य का स्वरूप’ वाले अध्याय में जैसा कि कहा जा चुका है कि अनिबद्ध मुक्तकों को संकलन की सुविधा के लिये संख्यामूलक काव्य रूढ़ि दी गई। हाल की गाथा सप्तशती ऐसा पहला ज्ञात संख्यामूलक काव्यरूप संकलन है जिसमें सात सौ की रूढ़ि अपनाई गई है। अमरुक का शतक और गोवर्द्धन की आर्या सप्तशती ढसी शृंगारिक परंपरा में आते हैं। इधर स्तोत्र ग्रंथों में भी इस रूढ़ि को अपनाया गया है ! मयूर कवि का स्तुतिपरक सूर्यशतक और बाण का चंडीशतक आदि ग्रंथ इसके उदाहरण हैं। नीति, वैराग्य और शृंगार को विषय बनाकर भर्तृहरि ने भी तीन प्रसिद्ध शतक लिखे। संस्कृत शृंगारिक शतकों की परंपरा को उपेक्षावल्लभ ने सुन्दरीशतक ( १४ वीं शती ) और विश्वेश्वर कवि ने रोमावली शतक ( १८वीं शती ) लिखकर बढ़ाया। गोवर्द्धन की आर्यासप्तशती की परंपरा में १८वीं शती में विश्वेश्वर कवि की आर्यासप्तशती आती है। विल्हण कवि की एक चौरपचाशिका भी मिलती है और काफी परवर्ती काल में चंडी कुच पचाशिका नामक ग्रंथ भी मिलता है। इन सबमें स्तोत्र परंपरा और शृंगार परंपरा का विचित्र घालमेल हो गया है। अपभ्रंश में यह परंपरा चली अवश्य होगी जिसके निश्चित चिह्न हेमचंद्र के प्राकृत व्याकरण में मिलते हैं किंतु वह परंपरा अपने संपूर्ण रूप में लुप्त हो गई है। डा० हजारिप्रसाद द्विवेदी के अनुसार हेमचंद्र के व्याकरण में आए हुए दोहों को देखकर अनुमान अवश्य किया जा सकता है कि उस समय वह परंपरा जीती अवश्य रही होगी। पुरानी राजस्थानी में अवश्य जनाचार्यों ने सतक, बहोत्तरी, सत्तरी, छत्तीसी, बत्तीसी, इक्कीसी, चौषीसी,

चीसी, अष्टक आदि काव्यरूपों में रचनाएँ की हैं। हिंदी में सबसे पहले रहीम की सतसई कही जाती है जिसके कुछ दोहे भर अब प्राप्त होते हैं। तुलसी के नाम पर भक्ति सतसई भी मिलती है। तत्पश्चात् मुबारक आदि कवियों के अलक शतक और तिलक शतक जैसे ग्रंथ आते हैं। हिंदी में इस परंपरा की सबसे प्रमुख रचना बिहारी की सतसई है। इसके ढंग पर मतिराम ने भी एक सतसई बनाई। इसके दोहे सरसता में बिहारी के दोहों के समान ही हैं।<sup>१</sup> इसके बाद रसनिधि ने अपना 'रतन हजारा' तैयार किया और राम सहाय तथा विक्रम की क्रमशः राम सतसई तथा विक्रम सतसई तो प्रसिद्ध ही है। पं० विश्वनाथप्रसाद मिश्र का यह मत सही है कि हिंदी में शृंगार की सतसईयों का आरंभ बिहारी से ही होता है।<sup>२</sup> लेकिन बिहारी सतसई के पीछे निश्चित रूप से प्राकृत की गाथा सप्तशती, अमरक शतक, आर्या सप्तशती और अपभ्रंश के शृंगारिक दोहे रहे हैं। इस तथ्य को स्वीकार करते हुए डा० द्विवेदी ने कहा है कि 'यह एक विशाल परंपरा के लगभग अंतिम छोर पर पड़ती है और अपनी परंपरा को संभवतः अंतिम बिंदु तक ले जाती है।'<sup>३</sup> पं० विश्वनाथप्रसाद मिश्र के अनुसार 'सतसैया पारंपारिक शृंगार-धारा का विकास है।'<sup>४</sup>

इन काव्यरूपों के अतिरिक्त भी हिंदी में अनेक ऐसे काव्यरूप हैं जो 'अपभ्रंश' में नहीं मिलते या यदि उनके कुछ चिन्ह मिलते भी हैं तो राजस्थानी में। उदाहरण स्वरूप अठपहरा और अष्टयाम, हिंडोला, बिरहुली, कवित्त सवैया पद्धति आदि। इसके पीछे एक स्मरणीय बात यह है कि अपभ्रंश का न जाने कितना साहित्य लुप्त हो गया और न जाने कितना अभी भांडारों में छिपा पड़ा है। इस दिशा में अधिक परिश्रम करने की आवश्यकता है।

---

१—हिंदी साहित्य का इतिहास, आचार्य रामचंद्र शुक्ल पृ० २८०।

२—बिहारी, पृ० ८४।

३—हिंदी-साहित्य, पृ० ३२६।

४—बिहारी, पृ० ८४।









भाषा की लय जब काल और स्वराघात के साम्य और अन्विति द्वारा नियन्त्रित होती है तो उसी का नाम छंद है। छंद दो प्रकार के होते हैं वर्णिक और मात्रिक। वर्णिक वृत्त रचना की परंपरा तो संपूर्ण संस्कृत साहित्य में गृहीत हुई है किंतु मात्रिक वृत्त-रचना अपभ्रंश भाषा की अपनी देन है। अपभ्रंश छंदों ने मात्रावृत्तों को ही नहीं अपनाया वरन् समतुकांत की प्रवृत्ति भी अपनाई। तीसरी प्रवृत्ति यह थी कि अपभ्रंश में पूर्व साहित्य में अप्रचलित और अप्राप्त अनेक नूतन लोकछंद गृहीत हुए। अपभ्रंश का पूरा साहित्य आज प्राप्त नहीं है किंतु जितना भी प्राप्त है उसको देख कर यह असंदिग्ध रूप से कहा जा सकता है कि अपभ्रंश ने विशाल मौलिक छंद संपत्ति अर्जित की। अपभ्रंश से सहज रूप से निकलने वाली हिंदी भाषा की विभिन्न विभाषाओं के साहित्यों ने भी इन छंद प्रवृत्तियों को अपनाया। न केवल राजस्थानी बल्कि व्रजभाषा, अवधी, बिहारी आदि सब में यह समतुकांत और मात्रिक छंद प्रवृत्तियाँ विकसित हुईं। मात्रिक छंद और समतुकांत प्रवृत्ति की जो इतनी बड़ी देन अपभ्रंश की मानी जाती है वह भी संभवतः लोकस्वर के अनुकरण के ही कारण। विद्वानों ने अनुमान करके इन प्रवृत्तियों को विदेशागत भी कहने का प्रयत्न किया है किंतु यदि लोक साहित्य और लोकगीतों का ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक और शैलिक दृष्टियों से सूक्ष्म अध्ययन किया जाय तो पता चलेगा कि ये प्रवृत्तियाँ लोक छंदों के सतत अनुसरण की फल हैं। यही कारण है कि अपभ्रंश अथवा हिंदी कविताएँ वर्णवृत्तों में नहीं जम पातीं। मात्रावृत्त इन काव्यों का अविभाज्य शरीर है।

अपभ्रंश के हिंदी में विकसित होने वाले उन छंदों का विश्लेषण नीचे किया जाता है जिनका यहाँ पर विचार किया गया है।

१—चौपाई काव्यरूपों के विवेचन के प्रसंग में रसैनी शीर्षक के अंतर्गत दोहा चौपाई को एक काव्यरूप मानकर विचार किया गया है। यह बताया गया है कि दोहा चौपाई की प्रणाली सिद्धों में प्राप्त होती है जिसका विकास प्रबंधों के क्षेत्र में तो हुआ ही सत्यों की मतपोषक मुक्तक रचनाओं में भी हुआ। यह चौपाई दोहा प्रणाली लोक का अत्यंत उपयोगी छंद है। डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने चौपाई छंद का मूल अपभ्रंश का अलिलुह छंद बताया है।<sup>१</sup> प्राकृत पेंगलम् के अनुसार अलिलुह छंद १६ मात्राओं का होता

है । उसमें दो यमकों का विनियोग होना चाहिए और अंत में जगण न होकर दो लघु होना चाहिए ।<sup>१</sup> उदाहरणस्वरूप—

जहि आसावरि देसा दिण्हठ, सुस्थिर ढाहर रज्जा लिण्हठ ॥  
कालजर जिणि किन्ती थप्पिअ, घणुआ बज्जिअ घम्मक अप्पिअ ॥<sup>२</sup>

प्रो० हरिवल्लभ भयाणी ने प्राकृत के विभिन्न छंद शास्त्रियों के मतों का विमर्श करके बताया है कि कालांतर में यमक के बिना भी १६ मात्राओं का छंद अद्विल्ला कहा जाने लगा ।<sup>३</sup>

पिछले अध्याय में सरहपा की कुछ अद्विल्लवत् रचनाएँ दोहे चौपाई के नाम पर दी गई हैं । उनमें न तो यमक के नियम का पालन हुआ है न तो अंत में भगण के विनियोग का नियम ही पालित किया गया है । इन छंदों को अक्सर चर्यापदों के अंतर्गत रखा गया है । आगे चलकर कबीर के बीजक की रमैणियों में इस पद्धति का प्रयोग हुआ है इसमें भी उक्त नियमों का पालन नहीं किया गया है ।

तत्वमती इनके उपदेसा । ईं उपनिषद कहैं संदेसा ॥  
ईं निश्चै इन्हके बड़भारी । चाहिक वरन करैं अधिकारी ॥

बीजक—पृ० ३०

इधर हिंदी का चौपाई छंद १६ मात्राओं का होता है जिसके अंत में जगण अथवा तगण ( SṢ ) का निषेध है । यह विश्वास करने का पर्याप्त आधार है कि अल्लिह या अडिल्ल या अरिल्ल छंद ही चौपाई का पूर्व रूप रहा होगा क्योंकि चौपाई छंद अपभ्रंश में ज्यों का त्यों नहीं मिलता । अरिल्ल ही उसका समशील मिलता है । श्री नामवरसिंह ने चौपाई में एक मात्रा बढ़ाकर

१—सोलहमत्ता पाउ अलिल्लह । वेदि जमका भेउ अलिल्लह ॥

हो ए पओहर किपि अलिल्लह । अत सुपिअ भण छदु अलिल्लह ॥

प्रा० पृ० २२२।१२८

२—प्रा० प्रे० १२८ ।

३—Introduction to Sandesh Rasaka, P. 51.

चौपाई बनाये जाने की कल्पना की है<sup>१</sup> पर यह विशुद्ध कल्पना है । श्री भयानी के अनुसार अदिल में १६ मात्रा का होना ही काफी था और चौपाई के विषय में भी १६ मात्राओं और जगण तगण के निषेध के अतिरिक्त और कोई नियम नहीं रखा गया है । इस प्रकार अरिल से चौपाई का विकास विशेष संभव जान पड़ता है ।

चौपाई का प्रयोग जायसी और तुलसी के प्रबंधों में वाद में चलकर हुआ किंतु कबीर आदि संतों की रचनाओं में इसका प्रयोग पहले ही हो चुका था । अदिल का प्रयोग सिद्धों में तो हुआ ही प्रबंधकाव्यों के अतिरिक्त संदेशरासक जैसे प्रबंध मुक्तकों में भी हुआ है । एक बात और, यदि शास्त्रीय रूढ़ियों को थोड़ा ढीला किया जाय तो अनेक मात्रिक और वर्णिक वृत्त अरिल और चौपाई की तरह दीख पड़ेंगे । उदाहरणस्वरूप अलिला; पञ्जटिका, अदिल, चडबोला आदि छंद चौपाई से मिलते जुलते हैं । यह चौपाई की व्यापक लोकप्रियता की सूचना है ।

( २ ) दोहा—प्रत्येक नया युग या नया वर्गीय जागरण अपने साथ नया छंद लाता है । लोकभाषा अपभ्रंश जिस समय शक्तिशाली हुई उस समय इस नई ग्रामीण जनसंस्कृति का वाहक दोहा बना । दोहा सर्वप्रथम विक्रमोर्वशीय में मिलता है ।<sup>२</sup> डा० द्विवेदी ने दोहा छंद का संबंध आभीर जातियों से जोड़ा है । प्राकृत पेंगलम् में ग्यारह मात्राओं के चार समान चरणों से युक्त आभीर या अहीर छंद मिलता है । डा० द्विवेदी ने इसे दोहे से मिलाया है । अंत में उन्होंने निष्कर्ष निकाला है कि दोहा का कुछ संबंध सभवतः आभीर आदि जातियों से स्थापित किया जा सके, परंतु यह बात ठोस प्रमाणों पर कम और अटकल पर अधिक आधारित है ।<sup>३</sup> प्राकृत पेंगलम् में स्वयं दोहा छंद आया है । उसमें प्रथम पद १३ मात्रा और द्वितीय पद ११ मात्रा का

१—हिंदी के विकास में अपभ्रंश का योग, पृ० ३०२ ।

२—मई जाणिअं नियलोयणी, गिसयर कोइ हरेइ ।

जाव य राव जलि सामल, धाराहर वरसेइ ॥

विक्रमोर्वशीय च० अंक

३—हिंदी साहित्य का आदिकाल ।

होता है। पुनः तेरह ग्यारह मात्राएँ दोहा का लक्षण बनाती हैं।<sup>१</sup> दोहा अपभ्रंश के मुक्तक साहित्य का प्रतिनिधि छंद है। प्रस्तुत प्रबंध के प्रत्येक निबंध में बहुत से अपभ्रंश दोहा छंदों का प्रयोग हुआ है। हिंदी मुक्तकों में भी सर्वाधिक लोकप्रिय छंद दोहा ही रहा है। यह दोहा प्रबंधों में भी कवियों के रूप में आया है जिसे घत्तामूलक छंद कहना चाहिए।

( ३ ) सोरठा—सोरठे का सबंध सौराष्ट्र से बताया जाता है। जो भी हो यह दोहे से विपरीत छंद है। नागराज पिंगल के अनुसार इसके प्रत्येक पद में यमक होना चाहिए।<sup>२</sup> उदाहरण यह है—

सो मायिश्च पुणवंत जासु मत्त पंडिश्च तणश्च ।  
जासु परिणि गुणवंति सो बि पुह्वि सग्गह गिल्लज ॥

हिंदी में इसका उदाहरण यह है—

जाचै बारहमास, पियै पपीहा स्वाति जल ।  
जान्यौ तुलसीदास, जोगवत नेही मेहमन ॥

( ४ ) रोला—इसके प्रत्येक चरण में १३, १३ के विश्राम से २४ मात्राएँ होती हैं। अतः में चार लघु या भगण ( ॥ ॥ ) या सगण ( ॥ ॥ ॥ ) भी मिलते हैं। अपभ्रंश से उदाहरण—

पथमरु दरमरु घरणि तरणि रह धुछिश्च मंपिश्च ।  
कमठ पिठ टरपरिश्च मेरु मदर सिर कंपिश्च ॥  
कोह चलिश्च हमीर वीर गश्चजूह मंजुते ।  
किश्चठ कट लाकद मेच्छहके पुणे ॥

—प्रा० पं० १५७/९२

१—तेरह मत्ता पदम पश्च पुणु एश्चरह देह ।

पुणु तेरह एश्चरहहि दोहा लक्खइ एह ॥

प्रा० पं० १३८/७८

२—सौ सौरट्ठउ जाण न दोहा चिचरीश्च ठिश्च ।

पश्च पश्च जमफ वल्लाण शिवराज पिंगल कहिश्च ॥

प्रा० पं० २७८/१७०

हिंदी से —

नव उज्जल जलधार, हार हीरक सी सोहति ।  
विच विच छहरति बूँद, मध्य मुक्तामानि पोहति ।  
लोल लहर लहि पवन, एक पै इक इमि आवत ।  
जिमि नरगनमन विविध मनोरथ करत मिटावत ॥

रोला का प्रयोग अपभ्रंश में सिद्धों ने बहुत अधिक किया है ।

उदाहरण स्वरूप :—

पृथु में सुरसरि जमुणा, पृथु से गंगा सागर ।  
पृथु पद्माग बगरसि, पृथु से चंद दिवाबर ॥ ४७ ॥

—सरह दोहाकोष

प्रबंधों में घत्ताक छंद के रूप में इसका प्रचुर प्रयोग हुआ है । हिंदी में भी इसका दोनों शाखाओं में विकास हुआ है ।

( ५ ) कुंडलिया—इसमें २४-२४ मात्राओं के छः चरण रहते हैं इस प्रकार कुल १४४ मात्राओं का यह मात्रिक विषम छंद है । आदि के दो चरणों में दोहा रहता है जो दो दलों में लिखा रहता है । आगे रोला जोड़ देने से यह छंद बन जाता है । दोहे के आदि के कुछ शब्दों का रोला के चौथे चरण के अंतिम शब्दों के साथ और दोहे के चौथे चरण का रोला के आदि से सिंहावलोकन होना आवश्यक है ।<sup>१</sup> अपभ्रंश से उदाहरण.—

ढोला मारिअ ढिलिमह नुच्छिअ मेच्छ सरीर ।  
पुर जज्जला मंतिवर चलिअ वीर हम्मीर ।  
चलिअ वीर हम्मीर ठाअमर मेइणि कंपइ ।  
दिग मग णह अंधार धूलि सूरह रह रूपइ ॥  
दिग मग णह अंधार आणु खुरसाणक ओला ।  
दरमरि दमसि विपक्ख मारअ दिलि मह ढोला ।

—प्रा० पृ० २४८।१४७

हिंदी में बाबा दीनदयाल गिरि की कुंडलियाँ अत्यंत प्रसिद्ध हैं ।



(६) हरिगीतिका—प्रा० पै० में एक हरिगीता छंद मिलता है । सभवतः उसे ही हिंदी में हरिगीतिका कहा गया है क्योंकि दोनों के लक्षण परस्पर मिलते हैं । इसमें १६-१२ के विश्राम से २८ मात्राएँ होती हैं और अंत में लघु गुरु ( १५ ) होता है । प्रा० पै० ( पृ० ३०९ ) का उदाहरण—

गग्र गग्रहि दुक्किअ तरणि लुक्किअ तुरअ तुरअहि जुज्झिअ ।  
 रह रहहि मीलिय धरणि पीलिय अपपर णहि बुन्निअ ॥  
 बल मिलिअ आइअ पत्ति जाइउ कप गिरिवर सीहरा ।  
 उच्छलइ साअर दीण काअर बरह बट्ठिअ दीहरा ॥

हिंदी में—

ये दारिका परिचारिका करि, पालिवी करुणामयी ।  
 अपराध छमियो बोलि पठये, बहुत हों ढाँठा दयी ॥ आदि  
 राष्ट्रकवि मैथिलीशरण गुप्त ने इस छंद का खड़ी बोली में विशेष प्रयोग किया है ।

( ७ ) छप्पय—इसमें छः चरण होते हैं । पहले २४-२४ मात्राओं के चार चरण रोला के होते हैं । अंतिम दो चरणों में या तो २८-२८ मात्राओं के उछाल छंद के दो दल होते हैं अथवा २६-२६ मात्राओं के उछाला के दो दल होते हैं ।

प्रा० पै० का उदाहरण—

पिंघठ दिद सस्याह वाह ठप्पर पक्खर दइ ।  
 बंधु समदिरण घसठ सामि हम्मीर वज्जण लइ ॥  
 उह्ठल णहपह भमठ खग रिउ सीसहि डारउ ।  
 पक्खर पक्खर ठेहिपेहि पव्वअ अप्फालउ ॥  
 हम्मीर कज्जु जज्जल भणइ कोहाणल मुहमह जलउ ।  
 सुलताण तीस करवाल दइ तेज्जि कलेवर दिअ चलउ ॥

—प्रा० पै० १८०।१०६

हिंदी में नाभादास के छप्पय अत्यंत प्रसिद्ध हैं ।

पदपद या छप्पय का वास्तविक सौंदर्य वस्तुतः पृथ्वीराज रासो में दिखाई पड़ता है यद्यपि वहाँ इसे कवित कहा गया है । पुरातन प्रबंध संग्रह में पृथ्वीराज रासो के जो चार छप्पय मिलते हैं वे अपभ्रंश भाषा में ही हैं ।

अतः इसमें कोई संदेह नहीं कि हिंदी का छप्पय छंद अपभ्रंश से ही आया है ।

( ८ ) चवपैया—१०, ८ और १२ के विराम से इसके प्रत्येक चरण में ३० मात्राएँ होती हैं । इसके तुकांत में एक सगण और एक गुरु ( ॥५५ ) रहना चाहिए । इसके अंत में गुरु का होना आवश्यक है । इसमें पहले द्विकल रखकर फिर चौकल रखना चाहिए । प्राकृत पैगलम् ( १६९।९८ ) से—

जसु सीसइ गंगा गौरि अघगा गिब पहिरिअ फरिहारा ।

कंठदिठअ बीसा पिंघण दीसा संतारिअ संसारा ॥ आदि

हिंदी में चउपइया का विकास प्रबंधों में विशेष हुआ है पर मुक्तकों में यह छंद विरल है ।

कह दुहुँ कर जोरी, अस्तुति तोरी, केहि विधि करवं अनंता ।

माया गुन ग्यानातीत अमाना, वेद पुरान भनंता ॥ आदि

( ९ ) भूलूणा—प्राकृत पैगलम् ( २६१।१५६ ) में भूलूणा छंद मिलता है इसको कबीर आदि संतों ने विशेष प्रयुक्त किया है । प्रा० पै० के अनुसार इसमें १०, १०, १७ मात्राओं के विश्राम से ३७ मात्राएँ होती हैं । अंत में गुरु का आना आवश्यक है ।

उदाहरण—

सहस महमत्त गअ, लाख लाख पक्खरिअ,

साहि दुइ साजि खेलंत गिहूँ ।

कोप्पि पिअ जाहि तहि, अप्पि जसु बिमल महि,

जिणइ गाहि कोइ तुअ तुलक हिहू ॥

कबीर की शब्दावली में भी यह छंद मिलता है—

साध का खेल तो बिकट बैड़ा-मती सती और सूर की चाल आगे ।

सूर घमसान है पलक दो चार का सती घमसान पल एक लागे ॥

( १० ) चौपई—इसमें १५-१५ के विश्राम से ३० मात्राएँ होती हैं ।

कत्तिग क्षित्तिग ऊगे संक । रजमति मिऊकठ दुइ अति भंक ।

राति दिवसु आछइ विलपंत । बलि बलि दय करि दयकरि कंत ॥

—नेमिनाथ चठपई

तेरहवीं शताब्दी के अमीर खुसरो ने भी चठपई की प्रयोग किया है—

एक थाल मोती से भरा । सबके सिर पर औंघा धरा ।

चारो ओर वह थाली फिरै । मोती उससे एक न गिरे ॥

×

×

×

जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है अपभ्रंश का प्रस्तुत मुक्तक छंद दोहा है । हिंदी में भी दोहे की यह प्रमुखता बनी रही । हिंदी के भक्तिकाल में आकर अवश्य दोहे के कुछ प्रतिद्वंद्वी छंद अस्तित्व में आए । सवैया और कवित्त ऐसे ही छंद थे । यदि एक ओर तुलसी की दोहावली लिखी गई तो दूसरी ओर कवितावली भी । रीतिकाल में भी यह परंपरा अक्षुण्ण रही । वहाँ भी एक ओर यदि देव मतिराम घनानंद आदि के सवैया और कवित्त लिखे गए तो दूसरी ओर बिहारी, मतिराम, रसनिधि, विक्रम आदि के द्वारा दोहों में सतसइयाँ भी लिखी गईं । सवैया और कवित्त इन दोनों का संस्कृत अथवा अपभ्रंश साहित्य में स्पष्ट मूल नहीं मिलता । संस्कृत वर्णवृत्तों में सवैया का कुछ सधान अवश्य मिलता है ।

हिंदी में सवैया के निम्नलिखित स्वरूप भेद प्राप्त होते हैं —

१—मदिरा २—चकोर ३—मत्तगयद ४—सुमुखी ५—किरीट ६—  
मुक्तहरा ७—दुर्मिल ८—वाम ९—अरसाल १०—सुंदरी ।

प्रा० पैंगलम् में सीधे सवैया नाम तो कहीं नहीं आता किंतु हिंदी के सवैया छंद के स्वरूप भेदों के अनेक नाम उसमें प्राप्त हो जाते हैं ।

- |                |               |                                   |
|----------------|---------------|-----------------------------------|
| ( १ ) दुर्मिला | प्रा० पै० पृ० | ५७१-५७४ । २०८-२०९ ( वर्णवृत्त )   |
| ( २ ) सुंदरी   | ,,            | ५६७-५७० । २७६-२७७ ( वर्णवृत्त ) । |
| ( ३ ) किरीट    | ,,            | ५७५-५७८ । २१०-२११ ( वर्णवृत्त )   |
| ( ४ ) सुमुही   | ,,            | ४१३-४१४ । १०२-१०३ ( वर्णवृत्त )   |

श्री नामवर सिंह ने 'हिंदी के विकास में अपभ्रंश का योग' नामक पुस्तक में सवैया के विषय में लिखा है कि संस्कृत का जो वर्णिक वृत्त द्विगुणित किए जाने पर दुर्मिल सवैया हो जाता है वह है चार सगण वाला त्रोटक छंद । ( पृष्ठ ३०४ ) लेकिन यह बात समझ में नहीं आती कि संस्कृत के अनेक वर्णिक वृत्त स्वयं सवैया के समशील हैं तो किसी छंद को द्विगुणित करके सवैया का सधान खोजने की क्या जरूरत । इस बात को प्रमाणित करने के

लिये नीचे प्राकृत पेंगलम् के वर्णिक वृत्तों और हिंदी सवैया के कुछ भेदों की तुलना उपस्थित की जाती है:—

( १ ) दुर्मिल—हिंदी के दुर्मिल सवैया में आठ सगण ( ॥५ ) होते हैं ।

उदाहरण—

तन की दुति स्याम सरोरुह लोचन कंज की मंजुलताई हरैं ।

अति सुंदर सोहत धूरि भरैं, छवि भूरि अनंग की दूरि धरैं ॥ आदि

प्रा० पै० दुर्मिला वर्णवृत्त में भी आठ सगण होते हैं । प्रा० पै० में लिखा है—

भणु मच बतीसह जाणह सेसह अट्ठह ठाम ठई सगणा ।

उदाहरण में निम्न छंद दिया है:—

पहु दिज्जिअ बज्जअ सिज्जिअ होप्पर कंक्कण बाहु कीरीट सिरे ।

पह कस्महि कुंडल णं रह मंडल ठाविअ हार फुरंत उरै ॥

पह अंगुल सुदरि हीरहि सुंदरि कंचण रज्जु सुमज्ज तणू ।

तसु तूणठ सुदर किज्जिअ मंदर ठाबह बाणह सेस धणू ॥

स्पष्ट है कि दुर्मिल सवैया का मूल खोजने के लिये त्रोटक की आवृत्ति करने की आवश्यकता नहीं है । जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है कि दुर्मिल की ही तरह संस्कृत के अनेक वर्णवृत्त हिंदी के सवैया के अनेक भेदों से मिलते हैं प्रमाण नीचे दिया जाता है ।

सुंदरी—हिंदी में सुंदरी सवैया में आठ सगण ( ॥५ ) और एक गुरु वर्ण, कुल २५ अक्षर होते हैं ।

भुव मारहि संयुत राकस को गन जाय रसातल में अनुराग्यो ।

जग में जय शब्द समेतहि केसव राज विभीसन के सिर जाग्यो ॥

—आदि

प्रा० पै० में जो सुंदरी वर्णवृत्त मिलता है उसमें आदि में दो सगण बीच में अगण और अंत में पांच सगण होते हैं (पृ० ५६९) इसमें तेईस अक्षर होते हैं ।

उदाहरण निम्न है ।

जिण वैश घरिज्जे सहिअल लिज्जे पिट्ठहि दंतहि ठाठ घरा ।

रिठ बच्छ बिआरे छलतणु धारे वंभिअ सत्तु सुरज्जहरा ॥

—आदि

दोनों की तुलना करने पर पता चलता है कि जब हिंदी सुदरी में आठ सगण और अत में गुरु है तो अपभ्रंश में सात सगण तथा एक मध्यवर्ती सगण मात्र है। अपभ्रंश में अंतिम एक गुरु का अभाव है। नाम की एकता और अधिकांश लक्षणों की समानता देखकर यह कहा जा सकता है कि हिंदी वालों ने सात सगणों के समूह में एक सगण को उड़ा देना ही उचित समझा होगा तथा अंतिम गुरु को स्वराघात की दृष्टि से बढ़ा लिया होगा।

किरीट—यह आठ सगण ( ९॥ ) का सवैया है—

बालि बली न बच्यौ पर खोरहि क्यों बचिहौ तुम आपनी सोरहिं ।  
जा लागि क्षीर समुद्र मथ्यौ कहि कैसे न बाधिहै बारिधि थोरहिं ॥

प्रा० पै० में जो किरीट छंद दिया गया है उसमें भी ८ सगण की ही शर्त है ( ५७६ पृ० ) छंद नीचे उद्धृत किया गया है।

वप्पअ उक्कि सिरे जिणि जिज्जअ तेज्जअ रज्ज बणत चले विणु ।  
सोअर सुंदरि सगिहि लगिअ मारु विराध कवध तहा हणु ॥

—आदि

दोनों सर्वथा समान हैं।

सुमुखी—प्रा० पै० में सुमुही नामक एक छंद मिलता है। संभावना यह है कि हिंदी के सुमुखी सवैया का विकास इसी छंद से हुआ होगा। दोनों में नामों की एकता की समानता के अतिरिक्त थोड़ा स्वरैक्य भी है। हिंदी सुमुखी में जब २३ अक्षर होते हैं तो सुमुही में २२ अक्षर, हिंदी में जब सगण पद्धति मिलती है तो सुमुही में ऐसी बात नहीं है। दोनों के उदाहरण निम्नलिखित हैं।

मही पदपंकज जाहि लखे सिव, गंग तरंग बही जिनते ।  
लजै रवि नदिनि जा परसे, ग्रसते नहिं दोष दुसै तिनते ॥

प्रा० पै० का उदाहरण—

अइचल जोव्यण देह घणा सिविणअ सोअर षधु अणा ।  
अवसठ काल धुरी गमणा परिहर पव्वर पाप मणा ॥

ऐसे ही खोजने पर हिंदी सवैया के अन्य भेदों का भी सधान प्राप्त हो जायेगा ऐसा विश्वास किया जा सकता है।

कवित्त—कवित्त छंद भी हिंदी के भक्ति और रीतिकाल के भावों का समय वाहक रहा है। कवित्त छंद का रासो में अर्थ छुप्य होता है। प्रा० पै० या अपभ्रंश के रचनात्मक मुक्तक या प्रबंध साहित्य में कवित्त का संधान ठीक नहीं मिलता। लेकिन प्रा० पै० में ऐसे अनेक छंद आये हैं जो युद्धभावव्यंजक हैं और जो कवित्त के स्वर से मिलते जुलते हैं। ऐसा जान पड़ता है कि कवित्तों का विकास इन्हीं युद्धभाव व्यंजक छंदों से हुआ होगा। बाद में चलकर कवित्त छंद न केवल वीररसात्मक भावों वरन शृंगाररसात्मक भावों के भी वाहक हुए। यह बात आश्चर्यजनक नहीं है। जिस प्रकार रास छंद मूलतः मसृण भावव्यंजक गेयरूपक से विकसित होकर युद्धप्रधान उद्धत रासो कान्यों के रूप में बदल गये उसी प्रकार कवित्त का भी विकास संभव है।

सारांश यह कि हिंदी के प्रायः सभी छंदों का उद्गम सातवीं आठवीं शताब्दी से चौदहवीं पंद्रहवीं शताब्दी तक विकसित होने वाले विशाल अपभ्रंश साहित्य में अवश्य ही प्राप्त हो जायेगा। वस्तुतः अपभ्रंश तथा हिंदी छंदों का तुलनात्मक अध्ययन अपने आप में बहुत बड़ा विषय है। इसलिए यहाँ कतिपय प्रमुख मुक्तक छंदों का ही विकास दिखाकर संतोष किया जाता है।





## नामानुक्रमणिका

अ

अस्त्ररावट २७२  
अगरचंदनाहटा २५६, २६०, २६७,  
२७१  
अग्निपुराण १६, १५१  
अगाधमंगल २७१  
अथर्ववेद ७१  
अर्थशास्त्र ( कौटिल्यकृत ) ३२  
अनगवज्र १८५  
अनादि मंगल २७१  
अपभ्रंश काव्यत्रयी ४, २२, २६१,  
२६६  
अपभ्रंश भाषा और साहित्य ४७  
अब्दुर्रहमान ( अद्दहमाण ) ६, ५४,  
१२३  
अभिनव गुप्त १५, १५०  
अभिज्ञान शाकुंतल १३१  
अमरक ३३, ७१, २७४  
अमर शतक २१, २२, ३३, ७२,  
१२६, २७४, २७५  
अलक शतक १११, २७५  
अलंकार सर्वस्व १५०  
असंग १६०  
अष्टछाप ५३, १५३  
अष्टयाम २२, ६२  
अष्टाध्यायी ३१, ३२

अश्वघोष ६, ७१  
अक्षयचंद्र शर्मा २६८

आ

आदिमंगल २७१  
आनंदवर्द्धन १५, १७, १८, १५०  
आर्यासप्तशती ( गोवर्द्धन ) २१, २२,  
३३, ७२, १२६, २७४  
आर्यासप्तशती ( विश्वेश्वर ) २७४  
आराधना ४  
आलम १२६, १३६, १४०, १४७  
आलिफनामा २७३  
आल्ह खंड २६, २७  
ऑस् २४

इ

इंडियन एटिक्वेरी ४५  
इन्सायक्लोपीडिया ब्रिटैनिका  
( जिल्द १० ) २७  
इलिप्ट ( जार्ज ) ४६

ई

ईश्वरसेन ४६  
ईश्वरी प्रसाद ( डा० ) ५७

उ

उग्रगीता २७३  
उज्ज्वलनीलमणि ६५, ८७



उच्चरी भारत की संतपरंपरा १८२  
 उच्चरी भारत के कलात्मक विनोद ३५  
 उदयनारायण तिवारी ( डा० ) ७  
 उद्भट ३६  
 उद्धव शतक २१  
 उपाध्ये, ए० यन० ५, ६  
 उपहम अल्फ्रेड, एच० १६  
 उपदेश रसायन रास ( उपदेश रसा-  
 यन ) ४, २६१  
 उत्प्रेक्षा वह्मभ २७४

ऋ

ऋग्वेद ७१, २४१, २६४

ए

एन्योवेन ( आर० ई० ) ४६  
 ए हिस्ट्री आफ सस्कृत लिटरेचर  
 ( कीथ ) २२, ३२

ऐ

ऐतरेय ब्राह्मण २४१

ओ

ओरिजिन एण्ड डेवलपमेंट आफ  
 बंगाली लैंग्वेज १६४

अं

अगुत्तर निकाय २४२  
 अतरंग सधि ४  
 अवालाल प्रेमचंद शाह २६८

क

कुच पञ्चाशिका १११  
 कौटिल्य ३२  
 कारहपा १६३, १७७, १८६, १६३,  
 १६४, १६५, २०५, २४६, २७०

कीथ, ए० वेरिडेल २२, ३२, ३३,  
 २४२, २६३, २६४  
 कादम्बरी ४०, १३१  
 कबीर, ८, २२, ५३, ६४, १२५,  
 १६६, १६८, १७४, १७६, १६२-  
 ६३, १६५-२००, २१२-२२०,  
 २४५-४६, २५४, २६५, २६७,  
 २६६-७४, २८०-८१, २८५  
 कबीर ग्रथावली, ७, १६८, १७०,  
 १६१-६२, १६८-६६, २०३-४,  
 २१२-२१५, २१७, २६७  
 कबीर और धर्मदास की गोष्ठी २७३  
 कबीर गोरख गुप्ति २७३  
 कबीर ( डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी )  
 १६६, २१५, २१७, २१८  
 कुमारपाल, ४, ४७  
 कुमारपाल चरित ४७  
 कुमारपाल प्रतिबोध ६, ४८, १२०,  
 १२३, २४६  
 कामसूत्र ३१, ३२, ७२, ७३,  
 केर, डब्ल्यू० पी० २६  
 कुरान २११  
 कालिदास ६, ३३, ३५, ३६, ७१,  
 १३१, १४५,  
 कालस्वरूप कुलक ४  
 काव्यानुशासन ( हेमचंद्र ) १६, ४७,  
 २६२  
 काव्यानुशासन ( वाग्भट्ट ) १६,  
 २६२  
 काव्यालकार ( भाभह ) ४२, ४३  
 काव्यालकार ( रुद्रट ) ४४  
 काव्यादर्श १५, ४२  
 काव्याग कौमुदी २६३

काव्य मीमांसा ४३

कविप्रिया ७, ६५, १२५, २७२

कविच रत्नाकर १२५, २७२

कविकल्पद्रुम २१

कवितावली १५६, २८६

केशवदास ७, ६३, ६५, १२५, १४७,

१५३, १५४

ख

खग्ग विपाण सुत्त २६४

खुद्दक निकाय ४५, २६४

खुसरो ( अमीर ) २८६

ग

गुणे, पाहुरंग ३, ४१, २६०

गीतगोविंद ३३, २६३, २६४, २६५,

गीतावली २८, १५३

गीतमबुद्ध ३१, १६१, २०१

गाथा सप्तशती १०, २१, ३३, ३७,

३८, ४०, ७१, ७२, ७३, १२६,

२७४, २७५

गांधी लालचन्द्र भगवानदास ४

गंगा पुरातत्त्वांक ८

गोपाल ४७

गोपालतापनी उपनिषद् ५४

गोपीनाथ कविराज (महामहोपाध्याय)

१६०

गोपीचंद १६२

गोवर्द्धन ३३, ७१, २७४

ग्रामेटिक डेर प्राकृत श्पाखेन ३

गायकवाड, सयाजी, ३

ग्रियर्सन ( डा० ) ५१

गोरखनाथ या गोरक्षपा या गोरख,

६, ५३, १६६, १७०-७३, १७८

७६, १८२, १८८, १६२-६३, १६६,  
१६७, २०२, २०८, २१०, २६३,  
२६७

गोरखवानी ६, १६६, १७३, १७६,

१७६, १८६, २०८, २०६, २१०,

गुरु ग्रंथ साहब ७, २००

गोरख मन्त्रीन्द्र गुष्टि १७३

गोरख गणेश गुष्टि १७३

घ

घटकर्पूर ७२, २४२

घनानंद १२६, १२७, १३०, १३६,

१४०, १४१, १४२, १४७, २६६,

घनानंद कविच १३०, १३५

च

चच्चरी ४

चंद, ३

चंडीदास २६६

चंडीशतक २७४

चंडीकुच पंचाशिका, २७४

चाणक्य २४२

चाणक्यनीति २४२

चाणक्य राजनीति २४२

चन्द्रमोहन घोष ५

चन्द्रघर शर्मा गुलेरी ६

चन्द्रालोक २१

चैतन्यदेव ५३

चिंतामणि १४७

चर्यापद १७१, १७२, १७७ १६५

चौरंगसंघि ४

चौरपंचाशिका ७२, २७४

चरनदास २००

उत्तरी भारत की संतपरंपरा १८२  
उत्तरी भारत के कलात्मक विनोद ३५  
उदयनारायण तिवारी ( डा० ) ७  
उद्भट ३६

उद्भव शतक २१

उपाध्ये, ए० यन० ५, ६

उपहम अल्फ्रेड, एच० १६

उपदेश रसायन रास ( उपदेश रसा-  
यन ) ४, २६१

उत्प्रेक्षा वल्लभ २७४

ऋ

ऋग्वेद ७१, २४१, २६४

ए

एन्थोवेन ( आर० ई० ) ४६

ए हिस्ट्री आफ सस्कृत लिटरेचर  
( कीथ ) २२, ३२

ऐ

ऐतरेय ब्राह्मण २४१

ओ

ओरिजिन एण्ड डेवलपमेंट आफ  
बंगाली लैंग्वेज १६४

अं

अगुत्तर निकाय २४२

अतरंग संधि ४

अबालाल प्रेमचंद शाह २६८

क

कुच पञ्चाशिका १११

कौटिल्य ३२

काण्डपा १६३, १७७, १८६, १६३,  
१६४, १६५, २०५, २४६, २७०

कीथ, ए० बेरिडेल २२, ३२, ३३,  
२४२, २६३, २६४

कादम्बरी ४०, १३१

कबीर, ८, २२, ५३, ६४, १२५,  
१६६, १६८, १७४, १७६, १६२-  
६३, १६५-२००, २१२-२२०,  
२४५-४६, २५४, २६५, २६७,  
२६६-७४, २८०-८१, २८५

कबीर प्रथावली, ७, १६८, १७०,  
१६१-६२, १६८-६९, २०३-४,  
२१२-२१५, २१७, २६७

कबीर और घर्मदास की गोष्ठी २७३

कबीर गोरख गुष्टि २७३

कबीर ( डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी ).  
१६६, २१५, २१७, २१८

कुमारपाल, ४, ४७

कुमारपाल चरित ४७

कुमारपाल प्रतिबोध ६, ४८, १२०,  
१२३, २४६

कामसूत्र ३१, ३२, ७२, ७३,

केर, डब्ल्यू० पी० २६

कुरान २११

कालिदास ६, ३३, ३५, ३६, ७१,  
१३१, १४५,

कालस्वरूप कुलक ४

काव्यानुशासन ( हेमचन्द्र ) १६, ४७,  
२६२

काव्यानुशासन ( वाग्भट्ट ) १६,  
२६२

काव्यालकार ( भाभह ) ४२, ४३

काव्यालकार ( रुद्रट ) ४४

काव्यादर्श १५, ४२

काव्याग कौमुदी २६३

द

दे ( डा० ) १२, ३३, ३४, २४२  
दि टिपीकल फार्मस आफ इंगलिश  
लिट्रेचर १६  
दंडी १५, १६, १७, १८, ३६, ४२,  
४३  
दादू १७१, १६८, २००, २०१,  
२२०, २४६  
दीनदयालगिरि ७, २४८, २५०,  
२५३, २८३  
दुरसा की २३६  
दलाल, सी० डी० ३, ४  
देव २२, ५८, ६२, ६३, ६४, १११,  
१४७, १५४, २८६  
देवरत्नसुरि फागु २६८  
दासगुप्ता ( डा० ) २२  
दृष्टांत तरंगिणी २४८  
दशावतार ५४  
दशावतार २६६  
दशरूपक ८२  
देशीनाममाला ४७  
दोहावली ७, १५३, २८६  
दोहाकोष १६२, १६८, १७५, १७६,  
१८५-८६, १६३, १६४, १६५,  
२०२-४७

ध

धनियसुचं २६४, २६५  
धर्मदास २७३  
धरसेन ( द्वितीय ) ४२  
ध्वन्यालोक ३, १५, ५४

न

नागभट्ट ४६

नागराजपिंगल २६६, २८२  
नागरीप्रचारिणी पत्रिका ८, ४७,  
५२, २५६, २६७, २६८, २७१  
नगेन्द्र ( डा० ) ६०, ६१, ६२  
नाट्यशास्त्र ३१, ४०, ४१, ७१, ७३  
नीतिशतक २४२  
नतार्पिकागु २६२  
नाथ संप्रदाय २१०  
नंददास ५३, ६४  
नानक ( गुरु ) २००  
नाभादास २८४  
नमयासुन्दरि सधि ४  
नमिसाधु ४४  
निम्बार्काचार्य ५२  
नेमिनाथ चउपई १२४, १२५, २७१,  
२८५  
नामदेव १६६  
नामवर सिंह २८०, २८६  
नेमीश्वर चरित २६८  
नयन पचासा २१  
नरेन्द्रदेव ( आचार्य ) १६०  
नैषधचरित १३१

प

पठम चरित ४, १२३  
पंचरात्र ६  
पाणिनी ३१, ३६  
पाणिनिकालीन भारतवर्ष ४५  
पीतांबरदत्त बड़धवाल ( डा० ) ६,  
८, ५२, २१०  
पतंजलि ४०, १८३  
पद काव्यरूप का विकास २६५  
पद्मावत १२५, १२६, २७२  
पद्माकर १५४-५५

छ

छदोनुशासन, ४७, ४८, १२३, १२५,  
२६६

छन्दःशास्त्र ( पिंगलनाग ) २३५

छत्रसाल २३५

ज

जोहन्दु ५, १६३, १६४, १६५,  
१६६-७०, १७२, १७५, १८८,  
२०६, २४६

जगन्नाथ ( पडितराज ) १५३

जिनविजय, मुनि, ४, ६

जिनदत्तसूरि ४, २६१, २६६

जिनपद्मसूरि १२४, २६८

जिनपाल उपाध्याय २६१

जिनप्रबोधसूरि २६७

जिनचन्द्रसूरि फागु २६७

जिनधर्मसूरि बारहनाँवउँ २७१

जानकी मंगल २७१

जयदेव २८, २६६

जयदेव ( आचार्य ) १५०

जायसी २७२, २८१

जायसी ग्रथावली १२६, १३५

झग्गल आक डिपार्टमेंट आक लेटर्स  
६, १६२, १६३, १७५, २७०

जरनल आक द बनारस हिंदू यूनिव-  
र्सिटी १२४

जीरापल्ली फागु २६८

जालधरपाद २७०

जीवगोस्वामी ५३

सप्तहरचरित १२३

ट

टामस, डब्ल्यू० जी०, २७

ट्राइन्स एण्ड कास्ट्स आफ बाम्बे  
४६

ठ

ठाकुर १४२, १४३, १४७, १५४

ड

डिक्शनरी आफ वर्ल्ड लिट्रेचर, २७

डिंगल में वीररस, ७, २२७, २३०

डोंबिपा २४६

ढ

ढोला मारु रा दूहा ७, २८, ७४,  
८१, ८४, ६५, ६६, १०१, ११८-२२

ण

णायकुमार चरित १२३

त

तानसेन ६३

तरुण वाचस्पति १५, १७, १८

तारानाथ १६०

तुलसीदास ५३, ५६, ६४, १२५,  
१३१, १३२, १५३, २४३, २४५,  
२४६, २६३, २६५, २६७, २७१,  
२७२, २७३, २७५, २८१, २८६,

तुलसी सतसई ७, २७५,

तिलक शतक १११, २७५

तेलोपा १८५

तैलपराज चालुक्य २२५

तत्त्वार्थ सूत्र १८१

थ

थेरगाथा और थेरीगाथा ३८

थूलिमद फागु १२४, २६७, २६८,  
२६६

द

दे ( डा० ) १२, ३३, ३४, २४२  
 दि टिपीकल फार्मस् आफ इंगलिश  
 लिट्रेचर १६  
 दंडी १५, १६, १७, १८, ३६, ४२,  
 ४३  
 दादू १७१, १६८, २००, २०१,  
 २२०, २४६  
 दीनदयालगिरि ७, २४८, २५०,  
 २५३, २८३  
 दुरसा जी २३६  
 दलाल, सी० डी० ३, ४  
 देव २२, ५८, ६२, ६३, ६४, १११,  
 १४७, १५४, २८६  
 देवरनसूरि फागु २६८  
 दासगुप्ता ( डा० ) २२  
 दृष्टांत तरंगिणी १४८  
 दशावतार ५४  
 दशावतार २६६  
 दशरूपक ८२  
 देशीनाममाला ४७  
 दोहावली ७, १५३, २८६  
 दोहाकोप १६२, १६८, १७५, १७६,  
 १८५-८६, १६३, १६४, १६५,  
 २०२-४७

ध

धनियसुचं २६४, २६५  
 धर्मदास २७३  
 धरसेन ( द्वितीय ) ४२  
 ध्वन्यालोक ३, १५, ५४

न

नागभट्ट ४६

नागराजपिंगल २६६, २८२  
 नागरीप्रचारिणी पत्रिका ८, ४७,  
 ५२, २५६, २६७, २६८, २७१  
 नगेन्द्र ( डा० ) ६०, ६१, ६२  
 नाट्यशास्त्र ३१, ४०, ४१, ७१, ७३  
 नीतिशतक २४२  
 नतार्षिफागु २६२  
 नाथ संप्रदाय २१०  
 नंददास ५३, ६४  
 नानक ( गुरु ) २००  
 नामादास २८४  
 नमयासुन्दरि सवि ४  
 नमिसाधु ४४  
 निम्बार्काचार्य ५२  
 नेमिनाथ चउपई १२४, १२५, २७१,  
 २८५  
 नामदेव १६६  
 नामवर सिंह २८०, २८६  
 नेमीश्वर चरित २६८  
 नयन पचासा २१  
 नरेन्द्रदेव ( आचार्य ) १६०  
 नैषधचरित १३१

प

पउम चरित ४, १२३  
 पंचरात्र ६  
 पाणिनी ३१, ३६  
 पाणिनिकालीन भारतवर्ष ४५  
 पीतावरदत्त बड़धवाल ( डा० ) ६,  
 ८, ५२, २१०  
 पतंजलि ४०, १८३  
 पद काव्यरूप का विकास २६५  
 पद्मावत १२५, १२६, २७२  
 पद्माकर १५४-५५

पंद्रह तिथि २७३  
 परशुराम चतुर्वेदी १८२  
 परमात्मप्रकाश ४, ५, १६३, १६४,  
 १६५, १६६, १८८  
 पुरानी हिंदी ६  
 पुरातन प्रबंध संग्रह २८४  
 पालिसाहित्य का इतिहास ३८  
 पार्वती मंगल ३७१  
 पर्सी ब्राउन ६२  
 पुष्पदत्त १२३  
 पिशेल ३, २६४  
 पाहुड़दोहा ५, १६४, १८७, २०८  
 प्राकृत व्याकरण (हेमचन्द्राचार्य) ६,  
 ४७, ५०, ५३, ७४, ७६-८१,  
 ८३-८५, ६०, ६५-११०, ११५-  
 १६, १२१-२२, १२६, १३१,  
 १४८, १५०, २२६, २३४, २३७,  
 २४८-५०, २५४, २५६, २७४  
 प्राकृत व्याकरण (चण्डकृत) ३  
 प्राकृत पैंगलम् ५, ४८, २७६-८२,  
 २८४-८६  
 प्राचीन भाषा काव्य की विविध सजाँ  
 २५६, २६७  
 प्राचीन गुर्जर काव्य संग्रह ४, २६२,  
 २७१, २७२  
 पृथ्वी राज रासो २६१, २६२, २६३,  
 २८४  
 प्रबोधचन्द्र वागची (डा०) ६  
 प्रबंधचिंतामणि ४, ६, ४८, ५०,  
 ७५, ८०, २३७, २४६, २४८  
 प्रज्ञोपाय विनिश्चय सिद्धि १८४  
 फ  
 फकुंहर (डा०) २१०

फागुबध २६८  
 फागुकाव्य २६८  
 फार्मस एण्ड स्टाइल्स इन पोयट्री  
 २६

ब

बाकीदास २२६, २३०, २३१,  
 २३२, २३४, २३६  
 ब्रजनाथ १३७  
 बज्रस्वामीरास ४  
 बीचक (कबीर) २१२, २१४, २६३,  
 २६६, २७०, २७३, २८०  
 बाणभट्ट ४०, २६२, २७४, २७५  
 बिठ्ठल १६६  
 बैताल भट्ट २४२  
 बौद्धगान ओ दोहा ६, ४८  
 बोधा १२६, १३६, १४२, १४७,  
 १५४  
 बोधिचर्यावतार २४२  
 बानीज्ञानसागर १६८  
 बर्नियर ५८  
 बारहमासा ६२  
 बारामासी ६२  
 बिल्हण ७२, २७४  
 बीसलदेवरासो २६१, २६२  
 बिहारी ७, ५८, ६२, ६३, १०३,  
 १०५, १३५, १४७, १४८, १५४,  
 २५४  
 बिहारी सतसई २१, ६१, ६२, ८२,  
 ६७, १००, १०३, १०४, १०५,  
 १०८, ११६, ११७, २७५  
 बिहारी (विश्वनाथ प्रसाद मिश्र)  
 १३१, १३२, २७५

भ

भिलारीदास १४७  
भगवद्गीता १८०, १८१, २७३  
भोजराज २४२  
भंडारकर ( डी० आर० ) ४५  
भंडी ४६  
भर्तृहरि २१, ७२, १६२, २४२, २७४  
भामह ३६, ४२  
भ्रमरगीतसार ११६, १२१  
भरतमुनि ३१, ३२, ४०, ४१, ४२,  
७१, ७३, १५०  
भरतसिंह उपाध्याय ३८  
भारतेन्दु हरिश्चंद्र १४३  
भट्ट २४२  
भविष्यत्त कहा ३, ४, ४१, ४२  
भावनासार ४  
भास ६, ३६  
भुसुकपाद १७२, १६४  
भापा भूषण २१  
भूषण ७, ५६, १४७, २३५, २३६  
भिक्षु धर्मरक्षित ३८

म

मैक्समूलर ३२  
मेघदूत २४  
मच्छीन्द्र गोरख बोध २७२  
मुज ७५, २२५  
मुंजरान प्रबन्ध ५  
माटेरियालियन त्सुर कॅटनिस डेस  
अपभ्रंश ३  
माडन रिव्यू २२७  
मंडन मिश्र २१  
मतिराम ६२, ६५, १०६, १४७,  
१५४, २८६, २७५

मोतीलाल मेनारिया ७, २३७  
मतिराम सतसई ७६, ८६, ६६, ६८,  
१००, १०६, १०८, ११६, १२१,  
२७५  
मैथिलीशरण गुप्त २८४  
मुद्राराक्षस ६  
मध्वाचार्य ५२  
मध्यकालीन धर्म साधना २१२  
मीनपा १७३  
मुबारक १११, २७५  
मम्मट १५०  
मयूर कवि २७४  
मेरुतुंगाचार्य ४  
मीरा २३, २६७  
मल्लकदास १७१  
महाभारत ३१, ३६, ३७, ६३, ७१,  
४५, २४१  
महापुराण ( पुष्पदंत ) १२३  
महाभाष्य ४०  
महावीर ( तीर्थंकर ) १६१, १८१  
मुहम्मद २१०  
मात्रिका चौपाई २७२

य

योगप्रवाह ५२, २१०  
योगसार ५, १८७  
योगशास्त्र १८१  
योगसूत्र १८२, १८५

र

रगाचार्य, एम० १५  
रत्न २२०, २४६  
राजस्थानी भाषा और साहित्य २२६,  
२३४, २३७



राजशेखर १७, १८, ४३, ४४

रत्नावली २६८

रतनहारा २१, २७५

रीतिकान्य की भूमिका ६०, ६१

रुद्र ३६, ४३, ४४

रुद्रदामन ४५

रुद्रभूति ४५

राधाकृष्ण का विकास, भारतीय  
साहित्य में—५३ ५४, हिंदी में—  
६०, ६३

रूपगोस्वामीपाद ६५, ८७

रामसिंह ( जैनमुनि ) १६४, १७८,  
१८७, २०७, २४६

रामचंद्र दीनानाथ शास्त्री ४

रामसहाय ७, १५४, २७५

रामसहाय सतसई ८६, ६६, १०२,  
२७५

रामकुमार वर्मा ( डा० ) ८, २७,  
६१, २१०, २१६, २७५

रामचंद्र शुक्ल, १६, २७, ५१, १२६,  
१३५, १३६, १४०, १४१, २७५

रामानुज ५२

रामानंद ५२, २१५

रामायण ( वाल्मीकीय ) ३१, ३६,  
३७

रामचरित मानस ६१, २४३, २४४,

रामचंद्रिका १५४

रोमावली शतक २७४

रयदा घनजय ४७

रायकृष्ण दास ६२, ६३

रवीन्द्रनाथ ठाकुर २१६, २२६

रसराज ६२

रसखान १२६, १२८, १३७, १३६,  
१४०

रसिकप्रिया ७

रसनिधि ७, ६५, २७५, २८६

रसमञ्जरी ६५

राहुल सांकृत्यायन २, ६, ८, ४०,  
२२५, २७१

रहीम २२, २४५, २४६-४७, २४६,  
२५०-५१, २५३, २५४, २७४

रहीम सतसई २७४

रहिमन विलास २४६, २५०, २५३,  
२५४

ल

लघु चाणक्य २४२

लालचंद्रिका ६८

व

विक्रम १५४, २७५, २८६

विक्रम सतसई ११६, १२०, १२५,  
२७२, २७५

विक्रमोर्वशीय १, ६, २६६, २८०

वाग्गुह्य १६, १७, १८, २६२

विचारदास २६६, २७०

विजयकर, एन० डी० २८

वेणीसहार ५४

वात्स्यायन ३१, ७२

वृद्ध २२, २४५, २४८, २५६

वृद्धसतसई २४१

विद्यापति २८, ६३, ६४, ८३, ८७,

विद्यापति का सूरदास और रीति-

कवियों से अंतर ६०-६३, सभोग

चित्रण १०२-१०४, १०७, ११०,

१११, १२०-१२१, बारहमासा

१२४-२५, १४६, २६६, २७२

विद्यामति पदावली ७, ८३, ८८, ९७,  
 ९९, ११०, १२२, १२५  
 वैद्य, परशुराम लक्ष्मण ३  
 वेद व्यास १५०  
 वृद्ध चाणक्य २४२  
 विनयचंद्र सूरि १२४-१२५, २७१  
 विनयपत्रिका १५३  
 वामन ३६  
 वररुचि २४२  
 वीरकाव्य संग्रह ७  
 बल्लभाचार्य ५३  
 वाल्मीकि १३१  
 वेलकर ( डा० ) ३९  
 वृलासाहेब २६३  
 वासुदेव शरण आग्रवाल ( डा० ) ४५  
 वसलमुत्त २६४  
 वसंत विलास २६८  
 विष्णुत्वामी ५२, ५३  
 विश्वेश्वर कवि २७४  
 विश्वनाथ ( आचार्य ) १७, १८,  
 ७१  
 विश्वनाथप्रसाद मिश्र ७, १०४,  
 १३१, १३२, २७५, २८३

स

सुजानविनोद ९३, ९४  
 स्टीनयाल २५  
 सतसई सप्तक ७, ८२, ८९, ९५  
 संतबानी संग्रह ७  
 सतकवीर २१४  
 सुत्तनिपात ३७, ३८, ४५, २६४  
 संतबानी संग्रह १८१, २००, २०१,  
 सिद्धराज ४, ४७  
 संदेशरासक ४, ५, ६, २४, २५,

४८, ५४, ७६, ८१, ११८-११९,  
 १२३, २६१, २६२-२८०, २८१  
 सौंदरनंद ७१  
 सुंदरदास १७०, २२०, २४६  
 सुन्दरी शतक २७४  
 सेनापति २२, ६३, १२५  
 सुनीतिकुमार चटर्जी ( डा० ) ६३,  
 २६४  
 सप्तज्ञेयिरास २६२  
 सप्तवार २७३  
 सोमप्रमसूरि १२३  
 सम्यक्त्व भाई चौपाई २७२  
 समुद्रगुप्त ३५  
 सोमप्रभाचार्य ४  
 स्वयंभू ४७, १२३  
 सूर्यमल्ल, कविराजा २२७, २२८,  
 २३०-२३३, २३६  
 सूर्य शतक २७४  
 सूरदास २३, २५, २८, ५३, ५६,  
 ६३, ६४, सूरदास और विद्यापति  
 ६०-६३, संभोग चित्रण १०२-३,  
 रूप चित्रण ११२-११५, १२१,  
 १२७, १३१, १४६, २६३, २६५,  
 २६७, २७२  
 सूरसागर ७, २५, ६३, ८८, ९९,  
 ११३, ११६, १४९, १५२  
 सरोरुहपाद, सरहपा ६, ९, १०,  
 १६२, १७१, १७५, १७७-७८,  
 १८१, १८३-८५, १९५, २०२-  
 २०६, २४६, २६३, २७०, २८०  
 सरस्वती कंठाभरण ३  
 सुलसाख्यान ४

सावयधम्मदोहा ५  
साहित्यदर्पण १८, ७१, १५१, २२३  
श

शकराचार्य ५२, २४२  
शेख १२६  
शातिदेव २४२  
शतश्लोकी २४२  
शान्तिपा १८६  
शूद्रक ३६  
शबरपाद १७७, १८७, १९४  
श्यामसुंदरदास ( डा० ) ७, २१६  
शारीपुत्रप्रकरण ६  
शिवाबावनी २१  
शालिभद्र कक्ष दूहा मात्रिका २७२  
शहीदुल्ला ( डा० ) २१०  
श्री कृष्णलाल १२४  
शृंगारतिलक ७२  
शृंगार शतक २२, ७२  
श्री मदभागवत २५, ५४, ६३, ८७  
श्रीहर्ष १३१, २६८, २६९

ह

हजारीप्रसाद द्विवेदी ( डा० ) ५,  
८, ९, ३४, ४८, ५१, ५६, ६७,  
२१०, २१८, २३८, २६६, २६८-  
७०, २७३-७५, २७९, २८१  
हेमचन्द्र ( आचार्य ) ३, ७, १६,  
१७, १८, ४८, ५३, ७४, १२५,  
१४६, १४९, २३७, २६२, २६३,  
२६४, २७४  
हेमविमल सुरि फागु २६८  
हर्मन याकोबी ३

हितहरिवंश ५३  
हिततरंगिणी ५३  
हिंदी साहित्य का आदिकाल २८१  
हिंदी साहित्य की भूमिका ८, ४८,  
५१, २७९  
हिंदी साहित्य ५१, ५२, ५६,  
२१८, २६६, २७५  
हिंदी साहित्य का इतिहास २७,  
१२६, १३६, १४०, १४१  
हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक  
इतिहास २७, २१६  
हिंदी के विकास में अपभ्रंश का योग  
२८१, २८६  
हिंदी काव्यधारा ६, ४०, २७१  
हरप्रसाद शास्त्री ६,  
हीरालाल जैन ५, ९, ४७  
हरिवल्लभ भयाणी ६, २७९, २८०,  
२८१  
हरिषेण ३५  
हाल ३३, ३४  
हिस्ट्री आफ संस्कृत लिटरेचर १०६,  
३३, ३४  
हर्षवर्द्धन ३१, ३३५  
हर्षचरित २६२  
क्ष  
क्षेमेंद्र २६६  
त्र  
त्रिपयगा २६५  
ज्ञ  
ज्ञानस्तोत्र २७३  
ज्ञान चौतीसा २७२, २७३

## सहायक ग्रंथ सूची

[ इस सूची में केवल उन सहायक ग्रंथों की सूचना दी गई है जो केवल आलोचना या शोध ग्रंथ हैं या फिर संपादित रचनाओं की भूमिकाएँ हैं। मूल उपजीव्य और आलोच्य ग्रंथों की सूचना 'प्रवेश' नामक अध्याय तथा अन्य मध्यवर्ती पृष्ठों में दे दी गई है। ]

### संस्कृत

- १—नाट्य शास्त्र—भरत
- २—काव्यादर्श—दंडी
- ३—ध्वन्यालोक—आनंदवर्द्धन
- ४—अग्नि पुराण
- ५—ध्वन्यालोक लोचन—अभिनव गुप्त
- ६—काव्य मीमांसा—राजशेखर
- ७—काव्यानुशासन—हेमचंद्र
- ८—काव्यानुशासन—वाग्भट्ट
- ९—साहित्य दर्पण—विश्वनाथ
- १०—मालविकाग्नि मित्र—कालिदास
- ११—मेघदूत—कालिदास
- १२—शतकत्रय—भर्तृहरि
- १३—अमरकशतक—अमर
- १४—आर्या सप्तशती—गोबर्धन
- १५—उज्ज्वल नीलमणि—रूप गोस्वामीपाद
- १६—शांडिल्य भक्तिसूत्र
- १७—प्रज्ञोपाय विनिश्चय सिद्धि—अनंग वज्र
- १८—अपभ्रंश काव्यत्रयी—लालचंद्र भगवानदास गांधी ।
- १९—रत्नावली नाटिका—श्रीहर्ष
- २०—महाभारत
- २१—महाभाष्यम्—पतंजलि
- २२—दशरूपक—धनंजय

२३—काव्यालंकार—रुद्रट

२४—काव्यालंकार—भामह

## पालि

सुत्तनिपात  
धम्मपद

प्राकृत

गाथा सप्तशती

हिंदी

अगरचंद नाहटा

प्राचीन भाषा काव्यों की विविध संज्ञाएँ  
( ना० प्र० प० स० २०१०, अं० ४ )

वीरगाथा काल का जैन साहित्य

( ना० प्र० प०, सं० १९९८, अं० ३ )

उदय नारायण तिवारी ( डा० )

‘वीरकाव्य संग्रह’ की भूमिका

सं० २००५ वि०

चंद्रधर शर्मा गुलेरी

पुरानी हिंदी

सं० २००५ वि०

गुलेरी ग्रंथावली

सं० २००० वि०

धर्मवीर भारती ( डा० )

सिद्ध साहित्य

१९५५ ई०

नरेंद्रदेव ( आचार्य )

बौद्धधर्म दर्शन

१९५६ ई०

नाथूराम प्रेमी

जैन साहित्य का इतिहास

१९४२ ई०

नगेंद्र ( डा० )

रीतकाव्य की भूमिका

१९४९ ई०

नामवर सिंह ( डा० )

हिंदी के विकास में अपभ्रंश का योग

१९५४ ई०

परशुराम चतुर्वेदी

उत्तरी भारत की संत परंपरा

सं० २००८ वि०

पीताम्बर दत्त बड़वाल ( डा० )

‘हिंदी कविता में योग प्रवाह’ ( ना०  
प्र० प० ) अ० ४ स० १९८७ ।

प्रबोधचरदास पंडित ( डा० )

प्राकृत भाषा

१९५४ ई०

भरतसिंह उपाध्याय

पालि साहित्य का इतिहास सं० २०१२ वि०

बौद्ध दर्शन तथा अन्य भारतीय दर्शन

( द्वि० भा० )

२०११ वि०

मोतीलाल मेनारिया

राजस्थानी भाषा और

साहित्य

स० २००८ वि०

डिगल में वीररस

सं० २००८ वि०

राहुल सांकृत्यायन	‘हिंदी काव्यधारा’ की भूमिका	१९४५ ई०
	पुरातत्त्व निबंधावली	१९३७ ई०
रामचंद्र शुक्ल (आचार्य)	हिंदी साहित्य का इतिहास सं०	१९९९ वि०
	जायसी ग्रंथावली की भूमिका सं०	२००८
	अमरगीतसार (भूमिका) सं०	१९९६
रामकुमार वर्मा ( डा० )	हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास	१९३८ ई०
	कबीर का रहस्यवाद	१९३० ई०
	संत कबीर	१९४२ ई०
	साहित्य शास्त्र	१९५४ ई०
वासुदेव शरण अग्रवाल ( डा० )	पाणिनिकालीन भारतवर्ष हर्षचरित : एक सांस्कृतिक अध्ययन	सं० २०१२ १९५३ ई०
विश्वनाथ प्रसाद मिश्र	बिहारी	सं० २००७
श्यामसुंदरदास ( डाक्टर )	कबीर ग्रंथावली की भूमिका	१९२७ ई०
	सतगुरु सप्तक की भूमिका	१९३१ ई०
हीरालाल जैन	अमरभ्रंश भाषा और साहित्य अंक ३-४	सं० २००२
हजारीप्रसाद द्विवेदी ( आचार्य )	हिंदी साहित्य की भूमिका	१९५० ई०
	कबीर	१९५३ ई०
	नाथ संप्रदाय	१९५० ई०
	हिंदी साहित्य का आदिकाल	१९५२ ई०
	मध्यकालीन धर्मसाधना	१९५२ ई०
	विचार चिंतन	१९५४ ई०
	हिंदी साहित्य	१९५२ ई०
त्रिगुणायत ( डा० )	कबीर की विचारधारा	सं० २००० वि०
	अंग्रेजी	

Bhayani H. B.—Introduction to Sandesh Rasaka  
—1954.

Barathwal, P. D—Nirguna School of Hindi Poetry.

Brown, P.—Indian Painting.

Chatterji, S. K.—The Origin and Development of  
Bengali language.

Das Gupta, S. N. } History of Sanskrit Literature  
and De. S. K }

Dictionary of World Literature.

Encyclopaedia Britannica Vol. X.

Gune, P.—Introduction to Bhavisyatta Kaha.

Dictionary of World Literary terms. T. Shipley

Jinviyaya Ji—Preface to Sandesh Rasak.

Ker. W. P.—Forms and Styles in Poetry.

Keith. A. B.—History of Sanskrit Literature.

Upadhye. A. N.—Introduction to Parmatma Pra  
—kash and yoga Sara.

Smith, V.—History of Fine Arts in India.

Upham, H.—The Typical forms of English Literature.  
—ture.

Winternitz —A History of Indian Literature.

पत्र पत्रिकाएँ

नागरी प्रचारिणी पत्रिका

गंगा पुरातत्वांक

हिंदी अनुशीलन

आलोचना

श्री जैन सत्यप्रकाश

सम्पूर्णानंद अभिनंदन ग्रंथ

विश्वभारती पत्रिका—

The Journal of Department of Letters, Calcutta

University Vol. XXVIII and Vol. XXX,

Indian Antiquary,

Journal of the Banaras Hindu University.

# शुद्धि-पत्र

पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध रूप	शुद्ध रूप
५	६	जाइन्दु	जोइन्दु
१६	८	कलांतर	कालांतर
७४	३	स्मृहणीय	स्मृहणीय
७४	७, १०, १८	ढूला	ढोला
७६	४	शृंगारिक	शृंगारिक
८१	२४	ढूला	ढोला
८२	१४	शंतिम	अंतिम
८४	२०	ढूला	ढोला
८६	१५	शृंगार	शृंगार
८६	१५	संभवहो	संभवहो
९५	११, २५	ढूला	ढोला
९६	१०	गड्ढिया	गड्डिया
१०१	४	भमर	भमर
१०६	२३	उसके	उसकी
१०८	१४	अहतुंगतणु	अहतुंगत्तणु
११०	१०	पढ़ें	गढ़ें
१११	१	नारी की रूप	नारी के रूप
१११	२२	रंग का नाप	रंग की नाप
११३	१५	गौण	गौण हो गया है
१२०	१	विद्यावती	विद्यापति
१२२	७	नखर	नखर
१२२	१७	अवाइ	आवइ
१२६	२७	प्रार्थक्य	पार्थक्य
१२७	२८	अपरिमित	अपरिमिति
१३१	२४	काव्य के विषम प्रेम	काव्य की विषम प्रेम
१३२	७	सझी	सूझी
		पद्धति	पद्धति



पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध रूप	शुद्ध रूप
१३७	१	अपा	अपार
१४२	५	पारसी	फारसी
१४६	२२	कविता से	कविता में
१५१	१४	प्रधान्य	प्राधान्य
१५१	२०	प्रतीत	प्रतीप
१७०	३०	जोवोगे	जोषोगे
१७२	१५	सुरक्षित	सुरक्षित
१७२	१६	पारलौकिक	पारलौकिक
१७४	२	रसवाला	रखवाला
१८०	१४	दिग्भ्रमित	दिग्भ्रमित
१८५	६	प्रमास्वर	प्रभास्वर
१८८	१७	गुरु	गुरु
१९५	६	सहिअउ	सहितउ
१९८	११	तरगापित य	तरगायित था
२००	२६	असक्ति	आसक्ति
२०४	१२	लोभ	लोभ
२०८	१६	सहजवानियों	सहजयानियों
२०९	१०	करौ	करो
२१४	८	बाह्यचारों	बाह्याचारों
२१५	१२	नाथों	नाथों
२२६	२६	पुत्रकारै	पुचकारै
२२७	१२	वेषम्यमूलक	वैषम्यमूलक
२२७	२२	प्रिया	प्रिय
२२८	४	गुट्ठिअहो	गुट्ठिअहो
२२९	१४	हेलि	हेली
२२९	१५	देख	देस
२२९	१६	मववाला	मतवाला
२३१	५	जहीं	जहिं
२३२	७	ओसरिहया	ओसरियाइ
२३२	१	वणिअइ	वरिणअइ

पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध रूप	शुद्ध रूप
२३२	१	अम्मारा	अम्हारा
२४७	१२	खाइं	खाइँ
२४८	१५	निस प्रकार अपने	निस प्रकार सागर
२४८	२८	वृक्ष वच	वृक्ष पर वच
२५०	२०	सरवरोहि	न सरवरोहिँ
२५२	१६	हुहै	है
२५५	२२	रचना की प्रसाद गुण	रचना के प्रसाद गुण
२५६	१४	तहइ	लहइ
२६८	२०	अलंकारिक	आं कालरेक
२७२	१	आषाढ़	आषाढ
२७३	१३	गौख	गोरख
२७४	६	कलापों ने	कलापो से
२७५	१५	पारंपारिक	पारंपरिक
२८०	२०	चौपाई	चौपई
२८६	४	प्रस्तुत	प्रमुख
२८७	५	सरोरुह	सरोरुह
२८७	११	कीरीट	किरीट
२८८	३	भगण	भगण

— — —

पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध रूप	शुद्ध रूप
१३७	१	अपा	अपार
१४२	५	पारसी	फारसी
१४६	२२	कविता से	कविता में
१५१	१४	प्रधान्य	प्राधान्य
१५१	२०	प्रतीत	प्रतीय
१७०	३०	जोवोगे	जोशोगे
१७२	१५	सुरक्षित	सुरक्षित
१७२	१६	पारलौकि	पारलौकिक
१७४	२	रखवाला	रखवाला
१८०	१४	दिग्भ्रमित	दिग्भ्रमित
१८५	६	प्रमास्वर	प्रभास्वर
१८८	१७	गुरु	गुरु
१९५	६	सहिश्च	सहितउ
१९८	११	तरगापित य	तरगायित या
२००	२६	असक्ति	आसक्ति
२०४	१२	लोभ	लोभ
२०८	१६	सहजवानियों	सहजयानियों
२०६	१०	करौ	करो
२१४	८	वाह्यचारों	वाह्याचारों
२१५	१२	नाथों	नाथों
२२६	२६	पुत्रकारै	पुत्रकारै
२२७	१२	वैषम्यमूलक	वैषम्यमूलक
२२७	२२	प्रिया	प्रिय
२२८	४	गुट्टिश्च	गुट्टिश्च
२२६	१४	हेलि	हेली
२२६	१५	देख	देस
२२६	१६	मतवाला	मतवाला
२३१	५	जहीं	जहिं
२३२	७	ओसरिहया	ओसरियाइ
२३२	१	वणिश्च	वणिश्च

पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध रूप	शुद्ध रूप
२३२	१	अम्मारा	अम्हारा
२४७	१२	खाईं	खाई
२४८	१५	जिस प्रकार अपने	जिस प्रकार सागर
२४८	२८	वृत्त वच	वृत्त पर वच
२५०	२०	सरवरेहि	न सरवरेहिँ
२५२	१६	हुहै	है
२५५	२२	रचना की प्रसाद गुण	रचना के प्रसाद गुण
२५६	१४	तहइ	लहइ
२६८	२०	अलंकारिक	आ'कालरेक
२७२	१	आषाढ़	आषाढ
२७३	१३	गौख	गोरख
२७४	६	कलापों ने	कलापों से
२७५	१५	पारंपारिक	पारंपरिक
२८०	२०	चौपार्ह	चौपई
२८६	४	प्रस्तुत	प्रमुख
२८७	५	सरोरुह	सरोरुह
२८७	११	कीरीट	किरीट
२८८	३	मगण	भगण